FILM

NR 49 (1901)
1985.12.08
ROK XL
CENA 30 ZŁ

PL ISSN 0137-463X
INDEKS: 35806

MARIA GŁADKOWSKA

Fot.
Zofia Nasierowska

Krótko

WARSZAWA. Irena Kwiatkowska obchodziła jubileusz pięćdziesięciolecia pracy artystycznej. Podczas uroczystości po przedstawieniu „Peryklesa" w Teatrze Nowym odczytano list gratulacyjny Wojciecha Jaruzelskiego. **OSLO.** Reżyser Juliusz Machulski i kompozytor Henryk Kuźniak uczestniczyli w imprezach Tygodnia Filmu Polskiego w stolicy Norwegii i w Bergen. Prezentowano filmy „Vabank II", „Austeria", „Dreszcze", „Paciorki jednego różańca" i „Krzyk". **WROCŁAW.** „90 lat kina – spojrzenia i refleksje" to temat odbywającego się właśnie XXX Ogólnopolskiego Seminarium Filmowego Polskiej Federacji DKF. **ISŁAMABAD.** „Urodziny warszawiaka" i „Akademia Pana Kleksa" znalazły się w repertuarze przeglądu filmów polskich w Islamabadzie, Karaczi i Lahaur. **BIAŁYSTOK.** Przegląd „Fenomen aktorski Marlona Brando" zorganizowały SDKF „099" i DKF „Gag". **PRAGA.** Magda Wołłejko w głównej roli oraz Hanna Bieluszko i Edmund Karwański wystąpili w filmie Jaroslava Balika „Oda do radości". **POZNAŃ.** Doc. dr hab. Henryk Depta, dr Marek Hendrykowski i reż. Janusz Zaorski uczestniczyli w II szkolnym seminarium filmowym „Młodzi i film", zorganizowanym przez DKF „Dziesiątka" przy X Liceum Ogólnokształcącym. **LONDYN.** Plakaty filmowe pokazano na wystawie „Szekspir w olakacie polskim", przygotowanej przez krakowską DESĘ. **ŁAWA.** Wystawę „Polski plakat filmowy" zorganizował DKF „40" przy Miejskim Domu Kultury; pomocy udzieliło Muzeum Plakatu w Wilanowie.

Fot. Z. Chmurzyński

Seminarium w Warszawie

Wojsko na ekranie

18 listopada odbyło się w Warszawie seminarium na temat „Tradycja i współczesność ludowych sił zbrojnych w polskiej twórczości filmowej", zorganizowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Główny Zarząd Polityczny Wojska Polskiego.

W referacie programowym red. Stanisław Kuszewski szczegółowo zanalizował dotychczasowy dorobek polskiego kina, wskazując osiągnięcia i niedostatki w penetracji tematyki wojskowej. O ile – mówił – tradycje naszych sił zbrojnych z czasów II wojny światowej znalazły bogaty i wszechstronny konterfekt ekranowy, o tyle współczesny film o dniu pokojowym LWP pojawia się nieczęsto, a także nie wzbudza szerszego zainteresowania społecznego.

Na tę samą prawidłowość zwrócił także uwagę Janusz Zaporowski, prezentując komunikat o rozpowszechnianiu filmów o problematyce wojskowej (najnizsze wskaźniki frekwencyjne). Z kolei gen. bryg. prof. Lesław Wojtasik w wykładzie zatytułowanym „Film w służbie patriotyczno-obronnego wychowania społeczeństwa" położył nacisk na konieczność podejmowania przez polski film problematyki patriotyzmu i obrony wartości konsolidujących społeczeństwo jako naród i państwo. Jest to szczególnie ważne dziś, kiedy dokonuje się agresji propagandowej na Polskę, prowadzi z Zachodu szeroko zakrojoną akcję fałszowania naszej historii, dezinformację i destrukcję nastawień propaństwowych, zwłaszcza wśród młodzieży.

Po referatach rozwinęła się ożywiona dyskusja z udziałem wojskowych, dziennikarzy i twórców. Zastanawiano się,w jaki sposób problematyka współczesnego wojska może trafić na ekrany, wzbudzając szerokie zainteresowanie społeczne. W seminarium wzięli udział I zastępca szefa GZP WP gen. dyw. Tadeusz Szacito, wiceminister kultury i sztuki Jerzy Bajdor oraz wiceprezes Komitetu d/s Radia i Telewizji płk Władysław Korczak. Środowisko filmowe reprezentowali prowadzący seminarium reż. Jerzy Hoffman, przewodniczący ZG Stowarzyszenia Filmowców Polskich Janusz Majewski, honorowy przewodniczący SFP Jerzy Kawalerowicz, Ewa i Czesław Petelscy, Wojciech Wójcik i inni.

40-lecie kinematografii PRL

Dzień tanich kin i otwartych wytwórni

Z okazji 40-lecia kinematografii Polski Ludowej w dniach 15 – 18 listopada br. kina i wytwórnie filmowe w różnych regionach kraju przygotowały niecodzienną ofertę dla widzów. Niektóre OPRF-y ogłosiły dni taniego kina (np. w Warszawie w sobotę 16 listopada kasy kin sprzedawały wszystkim bilety ulgowe), inne zaprosiły najmłodszych na seanse bezpłatne (tak było np. w Koszalinie), jeszcze inne umożliwiły widzom obejrzenie kilku filmów w różnych kinach po wykupieniu jednego biletu (okręg śląski).

W Warszawie, Łodzi i Wrocławiu można było 18 listopada zwiedzać wytwórnie filmowe.

Tadeusz Szaniecki i Daniel Kozakiewicz

Przed wrześniem

Blisko, coraz bliżej

Stanik Pasternak, jego dzieci i wnuki – to główni bohaterowie drugiej części serialu „Blisko, coraz bliżej" Zbigniewa Chmielewskiego według scenariusza Albina Siekierskiego. Dziewięć nowych 75-minutowych odcinków przedstawi losy żyjącej na polskim Śląsku rodziny Pasternaków w latach 1922–1945.

W sfotografowanej przez Romana Sumika scenie pochodzącej z odcinka, którego akcja rozgrywa się w roku 1939, występują Tadeusz Szaniecki (Stanik Pasternak) i Daniel Kozakiewicz (jego wnuk Zbyszek). W serialu występują ponadto: Ewa Ziętek, Teresa Lipowska, Lidia Bienias, Grażyna Barszczewska, Dorota Pomykała, Adrianna Biedrzyńska, Tomasz Zaliwski, Czesław Stopka, Eugeniusz Kujawski, Jan Frycz, Krzysztof Stroiński i inni. Zdjęcia kręcono na Śląsku, w Krakowie i w Złotym Stoku. Operatorem jest Jan Janczewski, scenografem Wojciech Krysztofiak, kostiumografem Renata Kochańska, produkcją w Centralnej Wytwórni Filmów i Programów TV „Poltel" kieruje Janusz Szela.

Telewizja

Piątki z Woody Allenem

Drugi program TVP przygotował na świętego Mikołaja prezent dla kinomanów: 6 grudnia rozpoczyna się przegląd filmów Woody Allena. W piątki będzie można obejrzeć następujące filmy: „Bierz forsę i w nogi", „Śpioch", „Figurant" (jedyny film przeglądu, w którym Allen tylko gra – reżyserem jest Martin Ritt), „Annie Hall" i „Manhattan".

Noc grozy

Klatka

Ranny mężczyzna na klatce schodowej wielkiego bloku szuka schronienia przed prześladowcami, puka do mieszkań oczekując pomocy: taki jest punkt wyjścia godzinnego filmu telewizyjnego „Klatka", który realizuje na podstawie własnego scenariusza Michał Maryniarczyk, utalentowany dokumentalista. Występują: Anna Chodakowska, Hanna Bedrzyńska, Joanna Łodyńska, Wiesława Mazurkiewicz, Maria Probosz, Dorota Stalińska, Ewa Szykulska, Włodzimierz Adamski, Ryszard Jabłoński, Gustaw Lutkiewicz, Leon Niemczyk, Wiesław Śmetka, Bronisław Wrocławski, Edward Żentara i inni. Zdjęcia realizowane są w Łodzi. Operatorem jest Stefan Czyżewski, scenografem Bożena Chmielewska, a produkcją w imieniu Zespołu „Oko" kieruje Andrzej Sołtysik.

KINO W TEATRZE

Rozmowa z WOJCIECHEM BRONOWSKIM

Dyskusyjny Klub „Ekran" w Rybniku, wyróżniony w ubiegłym roku nagrodą im. Antoniego Bohdziewicza, jest nietypową placówką kulturalną: po pierwsze pokazuje swoje filmy w teatrze, po drugie oddziałuje na życie kulturalne miasta i po trzecie bije rekordy frekwencji. Rozmawiamy z Wojciechem Bronowskim, który od powstania klubu w grudniu 1964 roku jest jego prezesem.

– Działalność zainaugurowaliśmy – pamiętam – „Symfonią pastoralną" Jeana Delannoya. Do klubu zapisało się ponad 200 osób, sądząc, że zobaczą tu atrakcyjne westerny czy filmy erotyczne. Choć po kilku miesiącach frekwencja spadła do 40 osób, postanowiliśmy, iż nie /pójdziemy najtańszą drogą wyświetlania tylko atrakcyjnych tytułów. Chcieliśmy popularyzować filmy artystyczne, co nie znaczyło, iż miały to być filmy pozbawione walorów widowiskowych. Na szczęście udało nam się dość szybko podpisać umowę z Filmoteką Polską, co uniezależniło nas przynajmniej częściowo od bieżącego repertuaru. Dzięki Filmotece przez osiem lat przedstawiliśmy ponad 100 filmów archiwalnych składających się na historię kina niemego. Tę współpracę kontynuujemy do dziś i po prawie dwudziestu latach dociągnęliśmy do lat powojennych, do neorealizmu włoskiego. Powoli i systematycznie zaczęliśmy rozbudzać zainteresowania filmowe wśród mieszkańców pięćdziesięciotysięcznego Rybnika. Na przykład na pierwszych filmach japońskich nie było więcej niż 40 widzów, po kilku latach filmy tego kraju miewały stuprocentową frekwencję sięgającą 300 osób. Podobnie z filmem szwedzkim, włoskim czy jugosłowiańskim. Co kilka miesięcy organizowaliśmy także maratony filmowe. W długich cyklach przedstawialiśmy najwybitniejszych twórców i aktorów kina, od klasyków do współczesnych gwiazd, od Chaplina i Keatona do Felliniego, Marilyn Monroe i Roberta Redforda. Staraliśmy się, aby każdy film poprzedzała prelekcja krytyka, znanego z prasy filmowej. Uczyliśmy się wszyscy kina, jego historii, stylów, języka, zdobywaliśmy doświadczenia. Powoli rosła frekwencja. W latach siedemdziesiątych mogliśmy już pokazać członkom klubu wybrane filmy francuskiej „nowej fali". Nasi członkowie upomnieli się też o polskie filmy, którym zaczęliśmy poświęcać przynajmniej jeden wieczór w miesiącu.

● Klub przeprowadził dwie ankiety.

– Po raz pierwszy w połowie lat siedemdziesiątych: próbowaliśmy się dowiedzieć jakie są opinie członków klubu o repertuarze, prelekcjach, spotkaniach, ale pośrednio także jaki jest stan ich wiedzy filmowej. Po raz drugi powtórzyliśmy podobną ankietę w 1981 r. Jej wyniki, a także rezultaty organizowanych w klubie konkursów na najlepszy film kwartału i roku, świadczą o podnoszeniu się świadomości filmowej.

● W drugiej połowie lat siedemdziesiątych krążyło w Rybniku powiedzenie, iż łatwiej kupić szynkę niż zdobyć karnet do DKF.

– Jednak po przerwie spowodowanej zawieszeniem działalności w czasie stanu wojennego byliśmy niespokojni czy nasi członkowie powrócą do klubu. Nie zawiedliśmy się, a prestiż klubu podnosiły imprezy o wysokich ambicjach. Kino oniryczne, współczesny film radziecki, dwa duże, bo trwające po osiem dni przeglądy fantastyki, jeden poświęcony kosmosowi, drugi horrorowi, czarne kino amerykańskie, francuski film współczesny, nie znane karty polskiego filmu powojennego. Klub okrzepł, wśród 500 członków są ludzie różnych zawodów, górnicy, pracownicy fizyczni, lecz przeważa inteligencja: nauczyciele, prawnicy, lekarze, inżynierowie, studenci.

● Jak klub trafił do Teatru Ziemi Rybnickiej?

– Przez całe lata korzystaliśmy z gościnnych pomieszczeń kina zakładowego „Górnik" Rybnickiej Fabryki Maszyn Górniczych. Od września ubiegłego roku przeniesliśmy się do sali Teatru Ziemi Rybnickiej, gmachu bardzo nowoczesnego, którego widownia pozwala pomieścić od 500 do 700 osób. Po zainstalowaniu uzyskanej dzięki pomocy katowickiego OPRF-u aparatury nagłaśniającej i ekranu uzyskaliśmy doskonałe warunki projekcji. Chciałbym jednak zaznaczyć, iż jest to teatr nietypowy. Nie zorganizowano tu stałego zespołu, który z racji położenia teatru nie miałby żadnych szans na konkurowanie z renomowanymi scenami. Teatr Ziemi Rybnickiej to nowoczesna placówka widowiskowa, w której regularnie odbywają się imprezy dla dorosłych, młodzieży i dla dzieci, przedstawienia teatralne i operowe, koncerty symfoniczne i występy zespołów folklorystycznych, estradowych i młodzieżowych, krajowych i zagranicznych. W tym towarzystwie znalazło się miejsce nie tylko dla klubu, ale również w każdy poniedziałek dla kina premier. Na spotkaniach klubowych propagujemy propozycje z innych dziedzin sztuki. Od 10 lat – przynajmniej raz na dwa miesiące – łączymy film i teatr pokazując 45–60-minutowe spektakle, monodramy, sztuki kameralne, kabaretowe składanki. DKF patronuje też wystawom, kiermaszom książek i plakatów filmowych. Klub znalazł patrona w teatrze, teatr w klubie.

● Być może wyniki tej współpracy zależą od szczęśliwej unii personalnej. Pan, długoletni prezes klubu, od trzech lat piastuje funkcje dyrektora rybnickiego teatru.

– Bez pracy w klubie nie powierzono by mi tak odpowiedzialnego stanowiska. A na miejsce w teatrze, reprezentacyjnej placówce kulturalnej Rybnika, klub swoją wieloletnią aktywnością zasłużył.

Rozmawiał BOGDAN ZAGROBA

ZA TYDZIEŃ

- SZUKANIE WŁASNEJ PRAWDY: **o „Trzech stopach nad ziemią" i pokoleniu młodych reżyserów rozmowa z Janem Kidawą-Błońskim**
- **Recenzje:** ...JESTEM PRZECIW, BALLADA O NARAYAMIE
- CO TRZEBA WIEDZIEĆ O WOODY ALLENIE?
- ZŁOTA SZKATUŁKA **dramatu telewizyjnego: korespondencja z Płowdiw**
- **Wsłuchany w samego siebie:** MARLON BRANDO (cz. II)
- **W „Kartkach z kalendarza"** UPIÓR NA SPRZEDAŻ
- BLISKO, CORAZ BLIŻEJ: **ciąg dalszy serialu Zbigniewa Chmielewskiego (fotoreportaż)**
- **Kobiecość i wdzięk:** NATALIA GUNDARIEWA w portrecie na życzenie.

„Łagodna" Piotra Dumały

O naszym filmie animowanym mówi się, że jest zły, mówi się też, że jest dobry. Mówi się – zamiast oglądać, bo oglądać nie ma gdzie. Z pomocą stara się przyjść Kraków, od dawna patronujący naszym filmom krótkim: III Ogólnopolski Konkurs Autorskiego Filmu Animowanego pozwolił obejrzeć niemal wszystko co najciekawsze z produkcji ostatnich dwu lat.

WACŁAW ŚWIEŻYŃSKI

W stronę kreacji

Są oznaki przypływu zainteresowania artystycznym filmem animowanym na świecie. Przykładem może być festiwal w Annecy, największa międzynarodowa manifestacja gatunku, gdzie tego roku trzeba było aż siedmiu sal, żeby pomieścić chętnych. Co się zresztą nie udało i sam, mając kartę wstępu, raz nie wcisnąłem się w ogóle, kiedy indziej siedziałem na podłodze pod ekranem. Drugi przykład, skromniejszy, za to z naszego podwórka. Na seanse poprzedniego konkursu w Krakowie, przed dwoma laty, przychodziło zaledwie 25 osób; tytuł naszej relacji brzmiał wówczas „Sobie a muzom". W tym roku w krakowskich kinach „Mikro" i „Kultura" zestawy konkursowe oglądało już 150, czasem 200 widzów: za mało żeby dąć w fanfary, za dużo, żeby nie dostrzec, że coś się zmienia.

Nie śmiałbym wyrokować o przyczynach zjawiska. Może gra tu jakąś rolę przesyt dosłownością dokumentalnych przekazów telewizyjnych, komiksowym standardem animowanych seriali? A może na odwrót, może młody widz, wychowany na telewizyjnych wideoklipsach, właśnie w filmie animowanym odnajduje podobny dynamizm, rytm i fantazję, podobnie bezwzględny prymat formy nad przesłaniem czy perswazją? Może to jeszcze jeden wariant ucieczki przed codziennością – w stronę marzenia swobodnej kreacji, w stronę sztuki?

Mikro-horror-show

Tych oznak nie można przeceniać, nie wiadomo czy będą się mnożyć, czy są trwałe. Wiadomo natomiast – w każdym razie wiadomo krakowianom – dlaczego na nocny Mikro-Horror-Show z Alexandrem Sroczyńskim stawił się komplet widzów. Otóż – tłumaczono nam – zadecydowała nie tylko popularność filmów Sroczyńskiego, ale i rozpowszechnione pod Wawelem przekonanie, że nocna impreza w Krakowie jest zawsze imprezą dobrą.

Była dobra rzeczywiście. Sroczyński i jego partnerzy stworzyli coś na kształt spektaklu z czynnym udziałem publiczności, zaprosili na dziwny wieczór pytań bez odpowiedzi i odpowiedzi bez pytań, będący jednocześnie akademią ku czci i kpiną z wszelkich akademii, działaniem według scenariusza i swobodną improwizacją, licytacją grafiki i parodią jej krytycznej oceny, a przede wszystkim rewią filmów autora i komicznym sądem nad filmami. Na sali niepewność co tu jest serio a co zgrywą, stany napięcia i chwile odprężenia, humor, ale i zażenowanie wobec naruszania konwencji, do których jesteśmy przyzwyczajeni.

Twórczość Sroczyńskiego odczuwam jako zjawisko w ruchu, w rozwoju, artysta robi film za filmem, próbuje nawet kina aktorskiego, bada skuteczność i wytrzymałość stosowanych środków, chce wiedzieć, dokąd go

ciąg dalszy na str. 4

„Esperalia" Jerzego Kaliny

ciąg dalszy ze str. 3

może zaprowadzić jego sztuka. Rozmaite straszne zdarzenia w wielu jego filmach są niemal natychmiast unieważniane przez szalone tempo narracji, autor nie pozwala wybrzmieć sytuacjom i puentom, ogranicza ich rezonans, pilnuje, by nie wykraczały poza granice czarnego humoru.

„Apteczka pierwszej pomocy", nowy film Sroczyńskiego wyróżniony w tym roku przez jury, jest inna: autor celebruje sytuacje zamiast jak niegdyś markować, pokazuje nie tylko zdarzenia, ale i to wszystko, co jest między nimi, jakby chciał się przekonać, co można uzyskać przez samo zwolnienie tempa opowieści. Wzdłuż znaczonego krwią szlaku człowieczka w pasiastym ubraniu rozstawia wiele znaków ostrzegających, byśmy owej makabry nie brali za metaforę współczesnego świata, a puentę filmu przemienia w kpinę z klasycznych puent filozoficznych i moralistycznych. Gościcie w autonomicznym królestwie czarnego humoru – zdaje się mówić Sroczyński, ale uwierzyć mu tym razem jest trudniej niż zwykle i jakiś widz, który w sali „Mikro" roześmiał się głośno – zamilkł nagle jakby w poczuciu popełnionego nietaktu.

Przemijanie

Twórcą nieustannie eksperymentującym jest również Piotr Dumała. W „Czarnym Kapturku" dominowała przekora, w impresyjnych „Latających włosach" reżyser cieniował środki plastyczne i komponował ulotne nastroje, jakby lekceważąc scenariusz i anegdotę. „Łagodna", nagrodzona tego roku aż na trzech festiwalach w Krakowie (prócz Grand Prix omawianego konkursu – Brązowy Lajkonik i Złoty Smok festiwali krótkiego metrażu) i „Złotym Dukatem" w Mannheim (zob. str. 14) jest zwrotem w stronę psychologii, utworem opartym na solidnie skonstruowanym scenariuszu o mocno zarysowanej, wyrazistej akcji. Siłą filmu jest jednak niezwykle sugestywny klimat narracji, pulsującej niepokojem, intensywnej, zagęszczonej. Te wariacje na temat zaczerpnięty z Dostojewskiego, wyrafinowane plastycznie, utkane z odcieni żółci, brązu i czerwieni, zdradzają tęsknotę za kinem aktorskim. Przejawia się to już w samej budowie opowieści, w kształtowaniu wizerunku i modelowaniu ruchu postaci, w sugerowanym „ruchu kamery", obiektywnej, ale i subiektywnej, w rozmaitych niby-najazdach, niby-szwenkach, niby-panoramach. Sugestia obecności kamery nie jest oczywiście nowością, niemniej tak konsekwentne połączenie tego chwytu z kreowaniem akcji, sytuacji i postaci na podobieństwo „fabuły" nieczęsto się zdarza w artystycznej animacji.

Fotografia filmowa, już nie symulowana, lecz autentyczna, gra dużą rolę w „Odpryskach" Jerzego Kuci. Film korzeniami tkwi w dokumencie, nie ma w nim jednak śladu reprodukcyjnego automatyzmu, będącego elementem zdjęć dokumentalnych. Autor i tu stosuje animację, refleksami światła wydobywa z czerni monotonny taniec spracowanych rąk, gesty i przedmioty, które wespół z paradą wyblakłych cieni przeszłości, przy wtórze swoistych zbliżeń dźwiękowych – odgłosów pociągów, kuchennej krzątaniny, spadających kropel wody – przeistaczają się w subtelne studium biegu życia, przemijania, samotności.

Motyw przemijania określa klimat filmu „Esperalia" Jerzego Kaliny. Oryginalnemu plastycznemu przetworzeniu poddana zostaje fotografia filmowa połączona z elementami aktorstwa. Nastrój przemijania odnaleźć można i w innych filmach konkursowych. W twórczości Kuci i Kaliny ten motyw znajduje dla siebie odpowiednią materię poetycką, bywa jednak i tak, że służy tylko zamaskowaniu nieporadności scenariusza. Znalazły się w programie i takie filmy, w których dramatyzm upływu czasu miał zastąpić dramatyzm zdarzeń, sytuacji i konfliktów.

Krakowski konkurs nie ujawnił filmów, z których emanowałoby poczucie satysfakcji twórcy ze znalezienia idealnych form dla zamierzonych celów. To oczywiste – powie ktoś – prawdziwy artysta poszukuje zawsze i nigdy nie jest zadowolony z kształtu swego dzieła. A jednak oglądając przed laty „Labirynt", „Fotel", „Mały western" lub „Tango" wychodziłem z kina pod wrażeniem, że ten kto szukał – znalazł i dobrze wie o tym, że ze spokojem i niejaką dumą swym utworem nas o tym powiadamia. Tymczasem patrząc na „Łagodną" i „Odpryski", „Apteczkę pierwszej pomocy" i „Esperalia" widziałem kino nie w pobliżu mety, lecz na przystankach podczas podróży, w której może się jeszcze wiele wydarzyć. Owo zaciekawienie ożywioną fotografią i elementami aktorstwa, przesuwanie punktu ciężkości z wymowy opowieści na jej gęstość i klimat, zmienność form i akcentowanie tego co przemija, składają się na obraz kina niespodziewanych zwrotów, wibracji stylistycznych, poszukiwań i niejasnych, choć wiarygodnych zapowiedzi na przyszłość.

Tych kilka filmów tworzyło elitę konkursu, co nie oznacza że pozostałe bez wyjątku ujawniały wtórność i pospolitość. Trudno byłoby na przykład nie zauważyć funkcjonalnej urody plakatu „Opcja zerowa" Krzysztofa Kiwerskiego, wytrwałości i konsekwencji twórczej mistrzów naszej animacji w „Rozmowie w podróży" Mirosława Kijowicza i „Famorganie 2" Daniela Szczechury, pojemnej alegorii „Między tobą a tobą" debiutantki Ewy Drozd, posępnej atmosfery „Roli" Leszka Komorowskiego, odświeżenia konwencji klasycznych w „Zagadce" Eugeniusza Strusa i „Zabie" Józefa Ćwiertni, żartobliwej przekory „Semper in altum" Andrzeja Warchała i „Psa na myśliwych" Romualda Kłysa. Wiele z tych filmów odnotował werdykt konkursowego jury.

Impreza widza?

Nie ma się co łudzić: zanim – jeżeli w ogóle – cokolwiek zmieni się na lepsze, sztuka animacji, dla której nie starcza miejsca w kinach, pozostanie obiektem działalności wystawienniczej. Szansą kontaktu z widzem są dziś bowiem dla niej swoiste wystawy, salony, galerie – czyli festiwale. Tu animacja musi się pojawić, gdzie indziej – zaledwie może: od czasu do czasu, od przypadku do przypadku, jeśli ktoś się za nią wstawi.

Krakowski konkurs ma już swoje osiągnięcia, ma dobrych organizatorów – fachowców i entuzjastów, ma własny kameralny nastrój i spore aspiracje. Sądzę, że w przyszłości nie powinien upodabniać się do podwawelskich festiwali krótkiego metrażu, z ich potężną maszynerią organizacyjną, oficjalnością, dyplomatycznym wdziękiem i anonimową widownią. Ten festiwal mógłby apelować do publiczności z klubów, uczelni, szkół. Więcej niż litanie nagród i mdłe środowiskowe dyskusje mogłyby tu zdziałać niekonwencjonalne pomysły, tradycyjna broń krakowskich miłośników sztuki. Choćby takie wieczory jak tegoroczny show Sroczyńskiego. Ważne, żeby imprezę współtworzył widz i żeby jemu przede wszystkim była potrzebna. Impreza – i sama animacja: ruchome plamy, barwy i linie, eksmitowane z kin.

WACŁAW ŚWIEŻYŃSKI

„Apteczka pierwszej pomocy" Alexandra Sroczyńskiego

List ze Śląska

Spokój w kopalni

Reżyser Jan Kidawa-Błoński nie ma łatwego życia, skoro musi się stale tłumaczyć, że nie jest krewniakiem Janusza Kidawy. Nie jest również spokrewniony z krytykiem literackim Janem Błońskim, lecz drugie nazwisko wziął po matce, by nie mylono go z autorem „Grzesznego żywota Franciszka Buły". Ale to nie pomaga. Zawsze znajdzie się ktoś, kto zapyta młodego reżysera, czy ma jakieś powiązania z tamtym Kidawą. Zwłaszcza, że jego debiutanckie „Trzy stopy nad ziemią" rozgrywają się także w scenerii górnośląskiej.

W dodatku Jan Kidawa-Błoński pochodzi ze Śląska, a ściślej z przemysłowego Chorzowa. Zanim trafił do kina, studiował architekturę na Politechnice Śląskiej w Gliwicach. W każdym razie realia górnośląskie zna z doświadczenia, co zapewne wpłynęło na ulokowanie akcji filmu w kopalni.

Wiem, że film Kidawy-Błońskiego nie traktuje jedynie o Śląsku, że autor miał zamiary znacznie dalej idące. Ale nie wchodzę w znaczenia alegoryczne, które wydają mi się najciekawsze, ani w dyskusję nad dającą się wyraźnie zauważyć propozycją na dzisiejsze czasy. Poprzestaję na odniesieniach górnośląskich ze świadomością, że drugą, najważniejszą stroną filmu, zajmą się z pewnością inni.

W pierwszym rzędzie trzeba powiedzieć, że „Trzy stopy nad ziemią", które rozgrywają się w pewnej kopalni w dekadzie określonej pamiętnym napisem „Polak potrafi", wpisują się niejako naturalnie, nawet niezależnie od intencji autora, w tradycję filmowego oglądania Śląska. Jednakże dzieło Kidawy-Błońskiego różni się zdecydowanie od twórczości Kazimierza Kutza, Janusza Kidawy i innych autorów przede wszystkim tym, że nakręcone zostało nie z perspektywy wewnętrznej, górnośląskiej, lecz zewnętrznej. Daje to efekty tym ciekawsze, że autor wyróżnia się wyczuciem obyczajowym i wyostrzonym zmysłem ironii. Do tematu podchodzi więc ze swoistym, ironicznym dystansem.

Tę odmienną optykę znajdujemy już w sowizdrzalskiej i ludycznej ekspozycji wprowadzającej na scenę nie rodowitego Ślązaka, lecz przybysza, Nowaczyka, który zatrudnia się w kopalni, bo chce po prostu wymigać się od wojska. Bohaterami są młodzi z hoteli robotniczych, zwerbowani do górnictwa z całej Polski. Właśnie owi „Azjaci" z betonowych szuflad, którzy w „Paciorkach jednego różańca" Kutza nie byli najmilszymi sąsiadami dla starego Habryki broniącego tradycyjnych wartości. W momencie konfliktu Nowaczyk nie ulegnie pokusie awansu, wybierze solidarność z kolegami–górnikami. Jednakże owa przemiana nie ma znaczenia śląskiego, lecz funkcjonuje w alegorycznie potraktowanej katastrofie społecznej.

Kidawa-Błoński nie ma ambicji zapisywania odchodzących obyczajów, ani obrony tradycyjnego świata wartości, co stało się esencją filmów śląskich. Nie wchodzi w wartościowania starego i nowego. Tego dawnego, odchodzącego Śląska, żegnanego z żalem przez Kutza, „Trzy stopy nad ziemią" po prostu nie opisują. Filmu nie nakręcono nawet w prawdziwej scenerii: kopalnie dolnośląskie udają górnośląskie. Nie przeszkadza to wcale sportretowaniu Śląska w krzywym zwierciadle.

Ale warto przy tym zauważyć, że ironiczne ostrze uderza nie w Ślązaków, lecz w patetyczną, nieprawdziwą wizję Śląska tworzoną przez ówczesną propagandę. „Trzy stopy nad ziemią" słusznie więc konstatują, że osławione, wiernopoddańcze ceremonie nie miały także na Śląsku, jak gdzie indziej, autentycznego zaplecza. W krzywym zwierciadle widzimy cynicznego sekretarza Kapustę (świetna rola Zdzisława Wardejna) i matołkowatego dyrektora Zybela, którzy manipulują górnikami w imię „spokoju na kopalni". Ironia służy odsłonięciu i skarykaturowaniu manipulacji, co w scenerii górniczej było tym bardziej wdzięcznym zadaniem, że kopalnie otaczała aura największego ceremoniału.

Jednocześnie ciągnie reżysera pokusa tłumaczenia, jak to naprawdę było na tym Śląsku, co już nie zawsze przynosi najlepsze rezultaty. Niezręcznie, bo zaledwie muśnięta została bolesna sprawa emigracji do RFN, której z braku możliwości rozwinięcia nie należało chyba ruszać wcale. Nieprzypadkowo Kidawa-Błoński starannie unika ironii, gdy portretuje doświadczonego górnika-Ślązaka Ewalda. Gdy ten tłumaczy w zgorzknieniu, że wstąpił do partii, bo zdawało mu się, że „Prawdziwy górnik został pierwszym Polakiem", nie widzimy w nim cynika, ale nieświadomą ofiarę.

Zdaje mi się, że reżyser osiąga tym lepsze efekty, im więcej zachowuje dystansu. Nadzwyczajnie trafna jest groteskowo przerysowana kopalnia, z jej szefami, co zdaje się odpowiadać zabawnym z dzisiejszej perspektywy aberracjom ówczesnej władzy lokalnej. Poznawszy obyczajowe i ironiczne wyczucie Kidawy-Błońskiego, sądzę, że mógłby się pokusić w przyszłości o więcej.

JAN F. LEWANDOWSKI

FILM KRÓTKI I OKOLICE

Licho

Uwaga wstępna: tekst ten jest przeznaczony przede wszystkim dla dzieci, jeśli jednak ktoś z dorosłych zechce go przeczytać – bardzo proszę, zwłaszcza że sprawa Licha w większym może stopniu nawet dotyczy świata dorosłych niż dzieci. Jak wygląda Licho, tego naprawdę nie wie nikt, ale każdy wie, że Licho istnieje i jest obecne wszędzie. Zabiera się na przykład mały Jasio do odrabiania lekcji a tu jakieś licho schowało mu linijkę, inne licho wlazło w długopis i długopis pisać nie chce choć nowy. Martwi się mały Jasio, mamusia zlorzeczy, że w takim bałaganie, jaki ma u siebie Jasio, niczego znaleźć nie można i tatuś narzeka – jakie to teraz długopisy produkują. Pieniądze – mówi tatuś – to biorą, ale towar sprzedają byle jaki. I nikomu nie przyjdzie do głowy, że to wszystko się dzieje za sprawą Licha, choć każdy wie, że Licho istnieje i jest wszechobecne.

Słyszałem na przykład przez radio, że do Motycza nie dowieźli węgla. Cała nasza sezonowa publicystyka czepia się a to dysponentów, a to kolejarzy, a to wagonów, a nikt nie pomyślał o Lichu, że poprzestawiało zwrotnice, że w wagonach porobiło dziury, że popsuło dźwigi i łopaty. Mówi się także, że w jednych domach kaloryfery są za gorące a w innych za zimne i jedni ludzie muszą robić przeciągi przez całą zimę a inni ludzie okropnie marzną i szczękają zębami z nieustannego chłodu. A trzeba wam wiedzieć moje drogie dzieci, że przeciągi są niezdrowe i takie zimno w domu też jest niezdrowe. I oczywiście wszystkie żale idą na ciepłowników i rozmaitych hydraulików i różne przedsiębiorstwa gospodarki mieszkaniowej. A tymczasem jak się zagnieździ Licho w rurze – nie ma na nie żadnej siły. Jednemu chuchnie strasznym gorącem, innemu mrozem, bo Licho jest bardzo złośliwe. Jeśli się Lichu coś nie uda – Licho płacze ze smutku. Słyszałyście czasem moje drogie dzieci, jak Licho płacze w rurze, jakim biednym głosikiem? Jak bezdomny pies. Licho jednak wszystko potrafi – i przypali chleb i go nie dopiecze. Kupcie sobie na przykład kiedyś bigos mrożony i spróbujcie go zjeść. Niedobry, prawda? Nie bigos a kapucha, nie pachnący lecz cuchnący i mięsa w nim nie widać ani kiełbasy. A przecież nad tym bigosem pracować musiało dużo ludzi. Ktoś musiał wyhodować kapusteczkę, ktoś ją poszatkować, ktoś ugotować i posolić, i ktoś jeszcze ułożyć odpowiednią normę wszystkich składników. Potem to wszystko trzeba było zamrozić, przewieźć do sklepu, włożyć do chłodni. Potem jakiś frajer to kupuje, odgrzewa, wkłada na talerz, bigos mu w gębie rośnie jak jakaś szczeżuja i – prask – wszystko idzie do sedesu. A dlaczego tak się dzieje?

A dlatego, że co miało być w bigosie dobre – to Licho zjadło, a co złe – Licho zostawiło.

Trzeba więc wiedzieć moje drogie dzieci, że Licho nie tylko wam psuje długopisy i chowa linijki, lecz także działa w wielu gałęziach naszej gospodarki narodowej. I w ogóle w naszym życiu można sobie wiele wytłumaczyć, ale z tego wiele – bardzo wiele – działalnością Licha.

Oglądałem niedawno film dla dzieci w którym Licho popsuło Maciejowi sieć na ryby i ryby – już złowione – uciekły. Czym się stary Maciej okropnie zdenerwował i czemu nie należy się dziwić. Maciej, choć łowi ryby, jest z zawodu rolnikiem – występuje zresztą w ludowym stroju. Maciej sieje żytko, z żytka miele mąkę, z mąki będzie chleb. Do czego się jednak Maciej nie weźmie – pojawia się Licho i wszystko mu paskudzi. Więc Maciej znowu się irytuje. Do tego nawet doszło, że kiedy zwiezione do stodoły zboże Licho zaczyna szarpać i deptać – Maciej chwyta za cep, żeby Lichu poprztrącać gnaty, ale wtedy interweniuje Maciejowa, zwana w filmie bezpretensjonalnie Babą, zgodnie zresztą z ludową tradycją. Baba okazuje nadzwyczajną mądrość i zamiast okładania cepem Licha wysuwa propozycję, aby ów cep wręczyć Lichu, co też Maciej czyni bo nie ma takiego chłopa co by się nie posłuchał baby.

– Wiecie, co to jest cep? Kto wie niech podniesie rękę.

– Wiecie, co to są żarna? Kto wie niech podniesie rękę.

Nie widzę, nie słyszę. Każde dziecko wie, że do kombajnów brak części zamiennych – mało które zaś, co to jest cep. A tradycje znać należy, bo jak się popsuje młockarnia to trzeba się oglądać za cepem.

Licho wymłóciło zboże, a potem, w całej swej złośliwości zmełło je na mąkę i z mąki powstał chleb. Mądra baba po upieczeniu chleba nakarmiła chlebem Licho i Licho poszło spać. W filmie jest wiele morałów i wiele mądrości. Ale najmądrzejsza mądrość należy do Baby, bowiem ta Baba odkryła jakby dodatkowe źródło energii i znalazła rezerwy. Jak wiadomo, świat współczesny cierpi na niedostatek energii i u nas także zaleca się wyłączanie zbędnego oświetlenia oraz w permanentnej reglamentacji pozostaje benzyna. Zaleca się poszukiwanie rezerw. Baba je znalazła, ujarzmiła Licho, nakarmiła Licho, Licho poszło spać. Nie budźcie Licha. Boże mój, gdzie są te mądre baby i gdzie są te licha, które dają się podpuszczać mądrym babom, gdzie jest ta energia ukryta w złości, która może przynieść pożytek? Gdzie są te licha, które dorzucą kiełbasy do bigosu, gdzie są te licha, które sprawiedliwie rozdzielą między ludzi i ciepło i zimno?

One są w bajce. W dobrej i mądrej bajce jest dużo tego, czego nie ma w ogóle, ale co być może w myślach, marzeniach i choć troszeczkę w rzeczywistości. Zresztą zdarzają się podobno i dobre licha, ale ja jeszcze takiego nie spotkałem.

Film nosi tytuł „Chleb", zrealizował go Wacław Fidyk a piękną opowieść wierszem o Lichu w domu Macieja napisał Andrzej Strąk.

Jesienią o szcz

Krzysztof Kotowski, Roman Wilhelmi i Jacek Ryniewicz

Roman Wilhelmi i Piotr Ptaszyński

Roman Wilhelmi i Sławomira Łozińska

ęściu

O filmie STANISŁAWA JĘDRYKI

Związki między kobietą i mężczyzną to odwieczna inspiracja sztuki, więc i kino od zarania chętnie podejmowało ten temat. Godzinny film telewizyjny „Jesienią o szczęściu" jest kolejną opowieścią o miłości ludzi dojrzałych, po gorzkich doświadczeniach niespodziewanie dostrzegających dla siebie promyk nadziei. Bohaterowie filmu Stanisława Jedryki spotykają się jesienią, podczas spacerów po plaży opustoszałego po sezonie uzdrowiska. On jest reżyserem filmowym przybyłym tu, by leczyć załamanie nerwowe, ona próbuje odzyskać spokój ducha po kryzysie małżeńskim. Uczucie, jakie rodzi się pomiędzy nimi, łączyło już miliardy ludzi, lecz jak zawsze jest odmienne, indywidualne, niezwykłe.

Film „Jesienią o szczęściu" powstaje w zespole „Oko" według scenariusza Ryszarda Frelka. Autorem zdjęć jest Krzysztof Winiewicz, scenografem Olimpiusz Olszewski, a produkcją kieruje Tadeusz Drewno. Grają Roman Wilhelmi (Jan), Sławomira Łozińska (Anna), Piotr Ptaszyński (synek Jana), Halina Łabonarska (lekarka), Leon Niemczyk (kierownik produkcji), Marek Lewandowski (mąż Anny), Anna Ciepielewska (gospodyni) oraz Jerzy Zass i inni. (ed)

Zdjęcia:
ROMAN SUMIK

Roman Wilhelmi, reż. Stanisław Jędryka i Piotr Ptaszyński

Roman Wilhelmi

Utracona legenda, zapomniany język

GREYSTOKE: LEGENDA TARZANA, WŁADCY MAŁP
GREYSTOKE – THE LEGEND OF TARZAN LORD OF THE APES. Reżyseria: Hugh Hudson. Wykonawcy: Ralph Richardson, Ian Holm, James Fox, Christophe Lambert, Andie McDowell i inni. Wielka Brytania, 1984

Jesienią roku 1749 pewien outsider, wędrując z Paryża do Vincennes, by odwiedzić uwięzionego przyjaciela, przeczytał po drodze ogłoszenie w „Merkuriuszu Francuskim", że Akademia w Dijon rozpisała na rok następny konkurs na rozprawę: „Czy rozwój sztuk i nauk przyczynił się do skażenia czy oczyszczenia obyczajów?". W owych czasach kultu wszelkiego oświecenia, kiedy to z zapałem dowodzono, że nawet zbytek jest wielce użyteczny, panowie akademicy zadali – jak zwykle – pytanie raczej retoryczne, w naszym wędrowcu jednak wywołało ono prawdziwy wstrząs. Tak to później opisał: „Jeśli kiedy przypominało coś raptowne natchnienie, było to właśnie poruszenie, jakie powstało we mnie przy tej lekturze: czuję nagle, jak umysł mój olśniewają tysiące świateł, ciśnie się naraz tłum żywych myśli, pojawiających się z siłą i konfuzją, które przyprawiają mnie o niewysłowiony zamęt, czuję zawrót głowy podobny pijaństwu. Dławi mnie gwałtowna palpitacja, podnosi mi pierś: niezdolny już oddychać idąc, osuwam się pod jakieś drzewo alei i spędzam tam pół godziny w takim wzruszeniu, że podnosząc się widzę cały przód mojej kamizelki mokry od łez, które przelałem bezwiednie" („List do Malesherbesa").

Tak oto poczęła się rozprawa, która wkrótce, niemal z dnia na dzień, uczyniła sławnym filozofem człowieka marginesu, któremu dotąd przeznaczonym „było stać się wyrzutkiem wszystkich zawodów" („Wyznania"). Jakaż to myśl olśniła go wówczas? Ta właśnie, że wbrew wszystkim, obowiązującym w owym czasie przekonaniom, należy powiedzieć: n i e ! Nie, sztuki, nauki, cała zgoła kultura, nie uczyniły człowieka ani lepszym, ani bardziej szczęśliwym, wprost przeciwnie. Dzięki kulturze ludzie stają się źli, w kulturze człowiek utracił samego siebie, jest sobie obcy, jest rozdarty, kultura stworzyła tysiące sztucznych potrzeb, sprawiając, że zaspokojenie, zadowolenie z tego, czym się jest, stało się człowiekowi niedostępne, to za sprawą kultury człowiek przemienił się w wiecznego aktora, który ustawicznie udaje, nigdy nie będąc sobą.

Dlaczego nasz wędrowiec płakał, gdy te myśli jedna po drugiej cisnęły mu się do głowy, dlaczego bezwiednie oblewał kamizelkę potokami łez? Był człowiekiem wielce sentymentalnym, to rzecz niewątpliwa, skądże jednak ten niepohamowany przypływ wzruszenia? Otóż należy przypuszczać, że w tym samym czasie, gdy przepełniały go pełne goryczy zarzuty wobec kultury, zobaczył wyraziście inny kształt człowieczej doli. Chodzi o pełen szczęścia i harmonii stan natury, gdzie każdy był sobą i u siebie, stan – niestety – bezpowrotnie już utracony. Wolno więc sądzić, że samotny wędrowiec płakał nad nieszczęsną ludzkością, której los tyle odebrał, a pewnie także i nad sobą, że nie było mu nigdy danym zaznać naturalnego szczęścia.

Słynną scenę iluminacji, której doznał Jan Jakub Rousseau, przypomniam w związku z idącym na naszych ekranach filmem „Greystoke. Legenda Tarzana, władcy małp". Rusoizm jest bowiem właściwym kluczem do tego utworu.

Jest w tym filmie niezmiernie charakterystyczna scena: oto stary lord Greystoke, bardzo z siebie dumny, każe Tarzanowi wspiąć się na mur okalający całą posiadłość, by mógł zobaczyć, co już wkrótce stanie się jego własnością. Patrząc na tę scenę, trudno nie myśleć o jednym z najsławniejszych tekstów Jana Jakuba. Brzmi tak: „Ten, kto pierwszy ogrodził kawałek ziemi, powiedział: to moje i znalazł dość naiwnych, by mu uwierzyli, był prawdziwym założycielem społeczeństwa. Iluż to zbrodni, wojen, morderstw, ile nędzy i grozy byłby rodzajowi ludzkiemu oszczędził ten, kto by kołki powyrywał lub rów zasypał i zawołał do otoczenia: Uwaga! Nie słuchajcie tego oszusta; będziecie zgubieni, gdy zapomnicie, że płody należą do wszystkich, a ziemia do nikogo!" („Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi").

Scen, w których stykamy się z rusoistycznymi deklaracjami, jest w tym filmie bez liku. Ot, choćby ta: do afrykańskiej dżungli przybywa grupa Anglików, stanowiących ekspedycję naukową, są to więc ludzie w najwyższym stopniu kulturalni. I cóż robią? Mordują dla sportu napotkane zwierzęta. To ważne, że dla sportu, sport bowiem jest wytworem kultury, dzięki temu mamy w tej scenie do czynienia z rusoizmem czystej wody, a nie pokazem zwykłej bezmyślności i okrucieństwa. Zwierzę, czy dzikus – zdają się mówić autorzy – zabijają z głodu, człowiek cywilizowany z głupiej próżności, by się tak zwanymi trofeami chełpić przed innymi. Oto czym nas czyni kultura.

Prócz niezliczonych deklaracji spotykamy się w tym filmie z rusoizmem bardziej dyskretnym. Oto dwa jego przykłady.

Powodzenie Rousseau miało w wieku XVIII rozmaite, dość nieoczekiwane konsekwencje. Sprawiło na przykład, że nastała moda na ogrody angielskie. Ogrody francuskie ze swymi geometrycznymi perspektywami, dywanami z kwiatów i krzewami przyciętymi w stożki i kule poszły w kąt. Nic dziwnego, były wyrazem gwałtu zadanego naturze przez kulturę. Ogród angielski to co innego, dzicz, prawdziwa natura, więc je zaczęto nagminnie zakładać. Szczególnym symbolem kulturalnego zwyrodnienia stały się wówczas labirynty budowane w ogrodach francuskich z równo przyciętych żywopłotów. Nic dziwnego, co za głupota budować labirynt, wszak natura sama z siebie jest labiryntem. I oto w posiadłości lorda Greystoke mamy taki właśnie labirynt, ba, żebyśmy go czasem nie przeoczyli jest nawet scena, gdy przechadzają się po nim bohaterowie.

A teraz drugi przykład. Każdy, kto słyszał cokolwiek o Tarzanie, choćby nie czytał książek i nie oglądał filmów, kojarzy tę postać z głośnym krzykiem. W tym filmie jest tak samo, Tarzan raz po raz drze się z radości bądź bólu. Rzecz niby naturalna, bo co ma robić, nie znając języka? W tym miejscu jednak warto zacytować Jana Jakuba. Pisał tak: „Pierwszą postacią mowy człowieka, postacią najpowszechniejszą, najdobitniejszą i tą jedyną, która była mu potrzebna, zanim wypadło mu przekonywać całe zgromadzenie ludzkie, jest krzyk natury. Krzyk ten wydzierał mu się z piersi pod wpływem pewnego jakby instynktu i tylko w nagłych wypadkach, by w wielkich niebezpieczeństwach błagać o pomoc lub w gwałtownych cierpieniach o ulgę" („Rozprawa o nierówności").

No cóż, teraz już wiemy, że Tarzan nie drze się dziko, to „krzyk natury" wydziera mu się z piersi.

Dość dowodów, że wynalazca Tarzana, Edgar Rice Burroughs, był wcale uważnym czytelnikiem i mocno spóźnionym wielbicielem Jana Jakuba. Warto wszakże pamiętać, że niezależnie od poziomu istnieją dwa różne typy rusoizmu. Pierwszy ma charakter utopijno-sentymentalny, drugi jest krytyczny i pełen goryczy. Tarzan hollywoodzki, którego zresztą bardzo słabo pamiętam, był – opiewając rzekome uroki życia na łonie natury – wyrazem pierwszego typu rusoizmu; „Greystoke" z pewnością wyraża typ drugi. Ta prosta opowieść o człowieku, który wróciwszy do społeczeństwa znalazł się od razu na samym jego szczycie, a mimo to nie znalazł nic, prócz rozczarowań, mówi o tym, że kultura jest przede wszystkim źródłem cierpień. Nie jestem jednak pewien, czy ta prawda rzeczywiście dociera do publiczności.

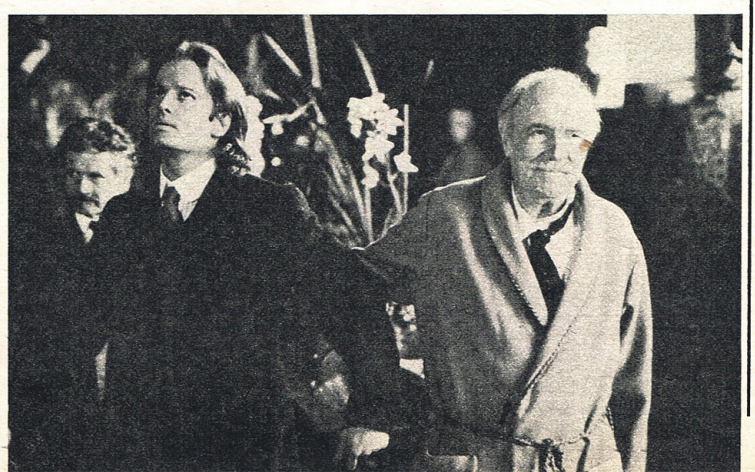
To jest paradoksalna sytuacja. Z pozoru w czasach, gdy wszędzie poszukuje się alternatywnych form życia i nie ma miejsca, gdzie by nie powstawał legion ekologistów, ten film powinien mieć szczególnie aktualną wymowę, toczącą się tutaj dyskusję śledzić winniśmy z zapartym tchem, a tezy, które wysuwają autorzy, przyjmować bez wahania. Tak jednak nie jest. Dlaczego? Myślę po prostu, że ten utwór przemawia w języku już utraconym, martwym, zapomnianym.

Jest w filmie scena, gdy Tarzan błądzi po zamku swego dziada. Zamek, jak to zamek, pełen jest obrazów i obrazków, mebli i mebelków, boazerii, sztukaterii, dywanów i dywaników, kilimów, gobelinów i wszelkich bibelotów. W języku Jana Jakuba ta scena ma wymowę całkowicie jednoznaczną: oto ile zbędnych, niepotrzebnych rzeczy powołuje ludzka próżność i egoizm. Obawiam się jednak, że my tę scenę obserwujemy, będąc w stanie tego uroczystego wzruszenia i powagi, jakie zna każdy, kto wkracza w bramy muzeum. Myślę, że całe, tak ważne dla tego utworu przeciwieństwo między naturą i kulturą już do nas nie dociera. Dlaczego? To proste, patrząc na tę Szkocję z początków wieku, będącą w zamierzeniu symbolem zła, jakie spowodowała cywilizacja, my mieszkańcy miast leżących nad śmierdzącymi fenolem ściekami, dławiący się na co dzień smogiem, nie umiemy się powstrzymać od nostalgicznego westchnienia: gdzież się podziały takie zielone łąki, na których wśród naprawdę białych owiec galopują zdrowe i silne konie?

I tak mi się właśnie zdaje, że największą, choć pewnie nie zamierzoną, wartością tego filmu jest atmosfera nostalgii za światem, który przeminął bezpowrotnie wraz z problemami mogącymi dziś budzić jedynie uśmiech i zazdrość.

Zresztą ta nostalgia, którą film wywołuje, jest także bardzo rusoistyczna – naprawdę piękne jest tylko to, co raz na zawsze odeszło w przeszłość.

JERZY NIECIKOWSKI



Jajo żółwia

MEDIUM

Reżyseria: Jacek Koprowicz.Wykonawcy: Władysław Kowalski, Michał Bajor, Grażyna Szapołowska, Jerzy Zelnik, Jerzy Stuhr i inni. Polska, 1985

O filmie „Medium" mówiło się jeszcze przed premierą. Reżyser nie był zapewne zadowolony, bo sporo mówiło się także o pierwszym jego filmie o poecie Tetmajerze, a skutek był taki, że dopiero dziś wchodzi na ekrany. Filmografowie przyszłości znowu będą mieli kłopot: drugi film jako pierwszy, debiut jako drugi. Oby im się tylko nie pomyliło.

Na szczęście bohaterowie „Medium" są fikcyjni i żadni spadkobiercy nie wysuwali zastrzeżeń. Powtarzano natomiast, że to film sprawnie zrobiony, ogólnie biorąc „dla ludzi", choć może szkoda że tyle wysiłku poszło na propagowanie parapsychologii. W tej ostatniej kwestii trudno jednak o argumenty. Nie istnieje przecież żaden powód, dla którego młody twórca nie miałby zrobić filmu z gatunku horroru i z metafizycznym dreszczykiem. Ten typ rozrywki ma swoich zwolenników, a szczególna konwencja poetyckiego widowiska operującego tajemnicą i grozą daje duże możliwości artystyczne. Jacek Koprowicz doskonale zdaje sobie z tego sprawę, o czym świadczy i scenariusz, i sposób inscenizacji. Nie ma już mowy o naiwnościach „Wilczycy" czy rozchełstaniu „Widziadła" – aby wspomnieć poprzedników. „Medium" jest rzeczywiście filmem sprawnym i dobrze skonstruowanym, co potwierdza tezę, że nasze kino jakby na przekór warunkom wkroczyło w fazę profesjonalizmu.

Reżyser od początku proponuje widzowi udział w grze uczciwie wykładając karty: parapsychologia, ale i historyczny konkret. Akcja rozgrywa się bowiem w latach trzydziestych, w zniemczonym Zoppot, który tonie w hitlerowskich flagach. Jest to intrygujący punkt wyjścia, tym bardziej, że okazuje się wkrótce, iż chodzi o makabryczną zbrodnię popełnioną znacznie wcześniej. Zbrodnię z fin-de-siècle'owej kroniki, co nie jest bez znaczenia. Trzeba bowiem pamiętać, że w tej właśnie epoce literacki romans grozy osiągnął swoje apogeum i twórcy uprawiający gatunek do dziś z upodobaniem wykorzystują jej dekoracyjną scenerię. Koprowicz pokłonił się więc tradycji, co odnotować należy z przyjemnością. W zgodzie z tradycją uczynił też miejscem niesamowitych wydarzeń najprawdziwszy Dom w którym Straszy. Nie wiem, czy rzeczywiście znalazł go w Sopocie i jakiej poddał charakteryzacji, efekt w każdym razie jest imponujący. A bez takiego domu trudno byłoby w ogóle mówić o horrorze. Powolne jazdy kamerą przez chaszcze zdziczałego ogrodu ku drzwiom, które skrywają tajemnicę, należą do obowiązkowych chwytów stylistycznych gatunku. Już na własny rachunek Koprowicz umiejętnie przedłuża przyjemność opóźniając otwarcie owych drzwi. Kilkakrotnie zmienia w tym celu narratora, narzucając wciąż nowy punkt widzenia. W tym filmie bowiem ludzie to tylko pionki przesuwane po szachownicy. Właściwym bohaterem jest sama fabuła.

Uczestników dramatu poznajemy najpierw za pośrednictwem medium – ale medium niejako pomocniczego, o ograniczonej zdolności przenikania psychicznych zapór. Potem śledztwo podejmuje komisarz policji, póki nie okaże się, że i on ma wyznaczoną rolę w wydarzeniach, które toczą się z przerażającą konsekwencją niezależnie od jego woli. Wreszcie na placu boju pozostaje pomocnik komisarza, fanatyczny nazista kierujący się nie tylko ciekawością, ale i własnymi rachubami. Z ekranu pada obrazowe porównanie z cyklonem. Istotnie, wszyscy zdają się kręcić w kółko wprawieni w ruch wolą ukrytego sprawcy, którym jest Medium (przez duże M) z tytułu, stokroć potężniejsze od raczej znerwicowanej pani granej z oddaniem przez Ewę Dałkowską. Nawiasem dodać trzeba, że wszyscy w tym filmie grają z oddaniem graniczącym z brawurą: jest na co popatrzeć, bo to zestaw znakomitych nazwisk: Stuhr, Kowalski, Bajor, Nowak, Zelnik i Szapołowska na okrasę.

Do kulminacji dochodzi w momencie zaćmienia słońca. Co to oznacza w wymiarze poetyckim, wiadomo: kiedy ziemię spowije fatszywa noc, zawieszeniu ulegają prawa natury i triumfują mroczne siły zła. Pomysł zatem stylowy. Niestety, akurat w tej sekwencji Koprowicz-scenarzysta okazuje się lepszy od Koprowicza-reżysera. Uwalnia demony, ale nie potrafi ich okiełznać. Mniejsza już, że ta kulminacja jest po prostu za długa, nawet przy założeniu, iż odczucie czasu w kinie to sprawa umowna i twórca ma prawo do manipulacji. Mimo wszystko odnosi się wrażenie, że nigdy jeszcze zaćmienie słońca nie trwało tak długo, ponieważ tyle spraw dzieje się na ekranie. Gdyby jeszcze przedstawione zostały w nerwowym rytmie, choćby z zadyszką – ale nie, narrację cechuje zgoła niepotrzebna pedanteria. Nagromadzenie wydarzeń prowadzi do sytuacyjnych zbitek, co na widowni wywołuje rubaszną wesołość, jako że chodzi o sytuacje erotyczne. Nie tylko lubieżny doktor zaczyna dobierać się do pielęgniarki przy łożu pacjenta, ale i parę głównych protagonistów ogarnia miłosny trans. Wreszcie słońce musiało najwidoczniej wyjrzeć zza księżyca, bo złowieszczy mrok pierzcha i podziwiać można każdy szczegół. Patrzcie więc, patrzcie młodzi! To już zapewne ostatni szermierze ekranowego erotyzmu. Z Hollywood nadchodzą wieści, że gwiazdy sterroryzowane widmem AIDS nie chcą już nawet całować się przed kamerą, że nadszedł kres wyzwolonego seksu – ale nasze kino tkwi jeszcze w honorowej ariergardzie...

Powróćmy jednak do filmu. Chybiona kulminacja to poważny mankament. Magia ekranu przestaje działać i widz zaczyna zastanawiać się, czemu służy gra, w którą dał się wciągnąć. Zbyt wcześnie, bo powinien zapytywać o to po seansie i ewentualnie wybrać się do kina po raz drugi w poszukiwaniu odpowiedzi. Może zresztą są tacy widzowie, życzę ich Koprowiczowi bardzo wielu, sam jednak znalazłem się wśród tych, którzy nie potrafili jakoś zdobyć się na ponowne „zawieszenie niewiary". I natrętnie przychodził mi na myśl inny film, podobny, choć jego akcja rozgrywa się w Niemczech, kiedy jeszcze ulic nie zaczęły zdobić flagi ze swastykami, film o przerażającym eksperymencie przedstawionym w klimacie mrocznej fantazji i horroru. Chodzi o bergmanowskie „Jajo węża". Mam na myśli nie podobieństwa lecz różnice, które uniemożliwiają odczytanie w „Medium" polemiki z Bergmanem. Poetyka grozy służyła bowiem w tamtym filmie symbolicznemu przedstawieniu niebezpieczeństw utajonego jeszcze hitleryzmu. Stąd tytuł filmu Bergmana: przez miękką skorupę jaja węża dostrzec można kształt gada. U Koprowicza węży nie ma, są natomiast morskie żółwie. Ogromne, majestatycznie pływające za szybą akwarium. Wpatruje się w nie fanatyczny pomocnik komisarza, któremu także marzy się niesamowity eksperyment. W służbę hitleryzmu wprząc chce medium obdarzone niezwykłą mocą, zdolności parapsychologiczne potraktować jako tajną broń. Ale jajo żółwia ma skorupę nieprzezroczystą, nic przez nią nie widać. Historia opowiedziana w filmie „Medium" jest jednowymiarowa, pozbawiona symboliki. Przedstawia pewną fantastyczną hipotezę łącząc zręcznie sensację, erotyzm i grozę. Jest to jednak zręczność cokolwiek mechaniczna. Nie wychodzi się z kina z pytaniem, co dalej, choć medium nadal działa, i to w perwersyjnie niewinnym kształcie. Niestety już nie niepokoi, ponieważ zagadka postawiona na początku filmu została logicznie i całkowicie rozwiązana. Wiemy już wszystko, koniec zabawy. Trochę żal, że to tylko tyle.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Pocieszenie

FANNY I ALEKSANDER

FANNY OCH ALEXANDER. Reżyseria: Ingmar Bergman. Wykonawcy: Bertil Guve, Pernilla Allwin, Gunn Wallgren, Gunnar Björnstrand, Jan Malmsjö i inni. Szwecja, 1982

Bergman mawiał: każdy film, który robię, uważam za film ostatni. „Fanny i Aleksander" miał być naprawdę ostatnim. I choć od czasu jego premiery reżyser zdążył przedstawić następny,kameralny film „Po próbie", a zapowiada jeszcze realizację filmu dla dzieci; choć nadal odnosi w Sztokholmie sukcesy jako reżyser teatralny (w końcu ma dopiero 67 lat) – „Fanny i Aleksander" rzeczywiście robi wrażenie ostatniego słowa, jest filozoficzną i estetyczną puentą całej twórczości.

Charakterystyczne, że to ostatnie słowo szwedzkiego pesymisty jest pogodne, choć wypowiedziane ze świadomością, że nie da się przekroczyć progu tajemnicy. Bergman nie tyle odwraca się tu od spraw ostatecznych, co przeciwstawia mrokowi tajemnicy blask sztuki. Sztuka zawsze pełniła u Bergmana rolę wyzwolicielki człowieka, skazanego na mękę świadomości i na cierpienie bez winy. Przypomnijmy sobie: tylko rodzina kuglarzy nie bierze udziału w tańcu śmierci, którym kończy się „Siódma pieczęć". Co prawda, w komicznym intermedium Bergman pokazuje, że udawanie śmierci na scenie nie zapobiega śmierci realnej, a jednak właśnie kuglarzom, choćby tak naiwnym, jak bohaterowie „Siódmej pieczęci", przyznana jest wyższa świadomość. Artyści mają bowiem udział w tworzeniu, które oddala lęk. W ostatnim filmie Bergman przedstawił teatralną koncepcję bytu ludzkiego. Idea „teatru świata" staje się tu czymś w rodzaju teodycei, jest jedynym oparciem przed zwątpieniem w Boga i Człowieka (co na jedno wychodzi).

Charakterystyczne: bohaterowie bergmanowscy, którzy zawsze tak bardzo męczyli się w jego dramatach, w ostatnim filmie godzą się z losem. Nawet męki, jakie przeżywają, ukazane są jako przemijające role. Oto jeden z synów aktorki Ekdahl, Gustaw Adolf, ożeniony z Niemką, w noc wigilijną, w małżeńskiej sypialni przeklina swoją żonę i siebie, na przemian jej, to znów sobie życzy śmierci, rycząc z bólu. Przedtem wygłupiał się przed dziećmi („wujek wam coś pokaże ..."), teraz nie może znieść własnej miernoty. Bergman ucina jednak jego żałosny monolog, prowadzący donikąd i przenosi uwagę widza do innej sypialni, gdzie z kulawą służącą zabawia się Oskar, drugi syn pani Ekdahl. Autor jakby w pośpiechu przygląda się swoim postaciom i porzuca je z politowaniem. Charaktery są tylko rolami, które człowiek musi obnosić, niczym powierzchowność, przez całe życie. Lepszy aktor będzie lepiej grał, zdobędzie się na dystans. Gorszy – będzie się plątał w roli. Ale nawet czyjaś męka jest tylko częścią gry.

W rodzinie Ekdahl doszło już do niejednego skandalu, ale na święta wszyscy tączą się przy stole wokół mądrej matki. Wszyscy są aktorami, w sensie dosłownym i przenośnym. Egzystencjalny dramat znajduje nieoczekiwane rozwiązanie. Jest wyjście z sytuacji bez wyjścia.

„Milczenie Boga" – tak pewien amerykański jezuita zatytułował książkę o Bergmanie. I oto w jego ostatnim filmie Bóg pojawia się osobiście, wywołując przerażenie chłopca. W rupieciarni antykwariusza Izaaka odzywa się łomot wielkich butów Boga. Lecz okazuje się, że to tylko atrapa, wielka marioneta, spoza której wyłania się sympatyczna twarz lalkarza. Na wielkie pytanie zostaje udzielona żartobliwa, kuglarska odpowiedź. Wynika z niej nowe pytanie: kim jest człowiek? W finałowej scenie chrzcin, stanowiącej odpowiednik początkowej sceny jasełek, ojciec zwraca się do noworodka:

– Kim jesteś, maleńka istoto? Można cię dotknąć, ale nie sposób cię pojąć!

Kto porusza tą „lalką"? Czyja sztuka grana jest w tym teatrze? Kluczowe dla zrozumienia filmu kwestie zostały wtłożone w usta lekkoducha Oskara.

Życie jako teatr; sztuka jako argument za sensownością życia – ten krąg znaczeń wydaje się najistotniejszy. Sens „Fanny i Aleksandra" jest z pozoru dziecinnie prosty. Ten film jest jak bajka opowiadana na dobranoc: o dobrej babci, złym ojczymie, o ukaraniu zła i triumfie dobra. Bajka odsłania jednak rozległe perspektywy. Kino ostatnich lat odzwyczaiło nas od patrzenia tak daleko. Bergman ofiarowuje widzowi zabawkę, magiczne pudełko. Jego konstrukcję można łatwo poznać po rozłożeniu, a mimo to wytwarza się iluzja głębi, w której się gubimy.

Analogię między pudełkiem sceny a światem ludzkim zapowiada już pierwsze ujęcie, przedstawiające Aleksandra bawiącego się teatrzykiem. Później salon jego babki, sławnej aktorki z Uppsali, u której odbywa się Wigilia roku 1907, fotografowany jest przez Nykvista jak scena mieszczańskiej sztuki. A gdy po Wigilii dzieci kładą się do łóżek, ich pokój upodabnia się do domku dla lalek. Intryga „Fanny i Aleksandra" wysnuta jest z teatru: życie Aleksandra to parafraza historii Hamleta – chłopiec zna sztukę z prób i sam powtarza jakby los duńskiego królewicza; traci ojca i demaskuje złego ojczyma za pomocą zmyślonego opowiadania.

Jednocześnie występuje drugi szereg znaczeń, związanych z Narodzeniem i Męką. Oba szeregi – teatr i religia – przeciwstawiają się sobie, to znów łączą, jak we wspomnianej scenie z marionetą Pana Boga, którą lalkarz straszy Aleksandra, aby potem odsłonić mu kulisy gry. Dwa szeregi znaczeń tworzą jedność przeciwieństw – tak właśnie, jak w sławnej sekwencji z „Siódmej pieczęci", kiedy pochód biczowników z przerażającym krucyfiksem przerywa przedstawienie teatralne i kuglarska krotochwila musi ustąpić miejsca „misterium tremendum". Jak wtedy, tak i teraz Bergman stoi po stronie kuglarzy, po stronie kłamstwa sztuki (które w istocie nie jest kłamstwem), przeciwko prawdzie wiary, osądzającej człowieka zbyt surowo. Prawda ta – takie jest doświadczenie Bergmana, z którego od lat się przed nami spowiada – łatwo może być wykorzystana na rzecz przewagi silnego nad słabym, może służyć do narzucenia dziecku poczucia winy, z którym borykać się będzie przez całe życie, tak właśnie jak Ingmar, syn pastora z Uppsali.

W domu babki, biegłej w sztuce transformacji, mały Aleksander jest przesłuchiwany przez swego przyszłego ojczyma, biskupa Vergerusa. Biskup uznaje za ciężki grzech skłonność chłopca do fantazjowania. Aleksander, zapytany, dlaczego ludzie kłamią, odpowiada po prostu:

– Żeby nie mówić prawdy.

Odpowiedź zastanawia biskupa: w krnąbrności chłopca dostrzega rys diabelski. Tak oto zawiązuje się konflikt

duchownego z chłopcem, który zakończy dopiero śmierć okrutnego, słabego w istocie ojczyma – równie spektakularna i równej dostarczająca satysfakcji, jak śmierć Heroda w szopce.

To Bergman jest chłopcem, który kłamie i broni „kłamstwa" czyli fantazji, będącej źródłem jego wolności i tożsamości, przed religią opartą na strachu. Film ma być magicznym wymierzeniem kary nieznanemu krzywdzicielowi (ojcu?) i przeciwstawieniem jego oschłej, kalekiej religijności – sztuce; ona jedna przynosi ulgę. „Fanny i Aleksander", mając chwilami pozór krotochwili, farsy, jest przecież spowiedzią człowieka poszukującego nadziei, lecz skrzywdzonego; kiedyś, sześćdziesiąt lat temu, zrażonego do religii w domu rodzinnym. Stąd rozdwojenie postaci ojca – jedno jego wcielenie jest dobre, drugie potępione. Oba duchy są przy chłopcu obecne. Jeden spogląda na niego ze współczuciem, drugi karci go przy najmniejszym przewinieniu. Oba kształtują jego sumienie.

Przed niewiarą ratuje chłopca interwencja antykwariusza Izaaka, trzeciej „ojcowskiej" postaci w tym filmie. Mały Aleksander utrzymywany przez ojczyma Vergerusa w nieustannym poczuciu winy, której nie mógłby nigdy spłacić, zaczyna nienawidzieć samego Boga, w którego imieniu biskup go karze, nakazując w dodatku dziękować za karę i uważać ją za dzieło miłości. Chłopiec, oskarżony o kłamstwo, rozpoznaje i demaskuje koronne kłamstwo, na którym opiera się religia Vergerusa: czynić zło w imieniu dobra!

Uratowany w cudowny sposób przez przyjaciela babki, Izaaka, Aleksander zwierza mu się:

– Gdyby Bóg był, to bym go kopnął!

Już przedtem, w krótkiej, ale obciążonej niezwykłym znaczeniem scenie, niewinna ofiara dziecka została dyskretnie porównana do ofiary krzyża. Matka odnajduje na strychu skatowanego Aleksandra i pochyla się nad nim w geście Madonny z „Piety", gdy na drugim planie widać porzucony, leżący krucyfiks. Scena ta, utrzymana w spokojnej tonacji, w półmroku, jest – jeśli wniknąć w jej ukryty sens – krzykiem buntu. Nie, nie ma w niej bluźnierstwa, ale jest ślad pytania Hioba: czy dobry ojciec może być aż tak zły, żeby karać za niepopełnione grzechy w imię miłości?

Nawiasem mówiąc – warto pamiętać, że nazwisko Vergerus nosił już w „Jaju węża" zbrodniczy eksperymentator.

Ale ojciec, który karze Aleksandra, nie jest prawdziwym ojcem. Co za tym idzie, Bóg Vergerusa nie jest prawdziwym Bogiem. Jednak chłopiec gotów jest całkowicie odrzucić Boga, który go nie kocha. Przekonywające słowa o istocie Boga powiedzą mu dopiero: Izaak, jego syn lalkarz i tajemniczy, androgyniczny wychowanek, studiujący Kabałę. Z tego, co mówią, wynika dla chłopca, że prawdziwy Bóg jest nieprzeniknioną tajemnicą, której żaden człowiek nie jest w stanie poznać. Zawiera w sobie w jakimś sensie i dobro, i zło, wykraczając poza te kategorie. Świat pełen jest duchów, ale prawdziwą skarbnicą tajemnic jest wnętrze człowieka. Bóg mieszka w człowieku. Jeśli najwyższym szczęściem człowieka jest posiadanie wnętrza, to Vergerus był pod tym względem kaleką. Potępiając postać, zawierającą w sobie pewne cechy jego własnego ojca, Bergman jednocześnie okazuje mu współczucie, daje sposobność obrony.

Biskup zwierza się żonie:

– Mówiłaś, że gubisz się w swoich rolach. Ja mam tylko jedną maskę, przyrośniętą do twarzy...

Powraca tu problem persony, która więzi człowieka. Ale i ten problem rozwiązuje życie. Repliką na słowa Vergerusa, w których odbija się protestanckie przekonanie o predestynacji, będzie wyznanie babki Ekdahl, posiadaczki wielu masek, umiejącej grać z losem:

– Grałam Ofelię i Królową, grałam żonę i matkę, teraz gram rolę babki i wdowy...

Helena Ekdahl bierze do ręki egzemplarz „Gry snów" Strindberga i czyta, zawartą we wstępie, pochwałę wszechogarniającej fantazji, która „na błahej podstawie rzeczywistości... snuje i tka nowe wzory". Te słowa Bergman obrał za motto filmu, o którym również można powiedzieć, że jest „mieszaniną wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji". Ale odnoszą się one nie tylko do materii artystycznej dzieła. Zawiera się w nich intuicja filozoficzna: cały świat jest teatrem. „Osoby rozdwajają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają, jednoczą, lecz ponad nimi stoi jedna świadomość: poety" – czytamy u Strindberga (przekł. Zygmunta Łanowskiego). Tak też dzieje się u Bergmana: podwojony ojciec, rodzina wyżywająca się na scenie – wszyscy wypowiadają tu myśli jednego człowieka – autora. Wszyscy są w jakimś sensie jednym człowiekiem; różnymi aspektami jednej osobowości, rozdzielonymi na wiele postaci.

Okazuje się, że kwestia prawdy i kłamstwa, która była przyczyną tragedii biskupa Vergerusa, może zostać szczęśliwie ominięta, jeśli fantazji ludzkiej przyzna się cechę prawdziwości. Kłamstwo sztuki okazuje się „prawdą żywą", która pozwala „patrzeć w serce", Giną ci, którym się wydaje, że mają monopol na prawdę. Giną zresztą wszyscy, wszystkich pochłania czas. Śmierć jest w „Fanny i Aleksandrze" obecna w całej swojej przerażającej postaci. Wkracza do domu Ekdahlów wraz z chorobą ojca-aktora (który szepce: o, teraz mógłbym dobrze zagrać Ducha), daje o sobie znać w nieludzkim krzyku matki, słyszanym w nocy przez dzieci.

Aleksander nie chce widzieć ojca na śmiertelnym łożu. Opiera się, gdy go do niego prowadzą. Ale służąca odciąga rodzeństwo na bok, do kuchni. I gdy tam trwa agonia, kucharka, kobieta w długiej, szarej spódnicy i w schludnym czepku na siwych włosach, krzątając się przy piecu, zabawia dzieci opowiadaniem. O czym mówi? O czymś pocieszającym, co w tej sytuacji brzmi niemal absurdalnie: że dostała list z misji w Chinach, że sama była w Chinach, miała tam psa i trzy koty ... Stawia przed dziećmi kakao, każe jeść.

Jak się ma pocieszenie do kwestii kłamstwa i prawdy? W epizodycznej scenie, zmuszającej do uśmiechu, a zarazem ściskającej za gardło, Bergman dowodzi jeszcze raz, że kłamstwo sztuki, kłamstwo dobrej wiary, kłamstwo pocieszenia więcej jest warte od najsurowszej prawdy. Kłamstwo miłości zwycięża surowy sąd, uniewaźnia ponurą rzeczywistość. Czy w takim razie jest jeszcze kłamstwem?

Nawet w małych posunięciach artysty przejawiają się zasadnicze rysy całej jego twórczości. Całość, nawet jeśli jest przed nami zasłonięta, daje się rozpoznać na podstawie części. Oglądając „Fanny i Aleksandra", dobrze mieć świadomość, że to tylko fragmenty. Zresztą, czy każde dzieło nie jest fragmentem całości, jaką stanowi pozostała twórczość aktora? A i ona, czy nie wyłania się z jeszcze większej całości, jaką jest jego osobowość – również utwór, w swoim rodzaju...

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Z ULICY DO KINA

DZIŚ NASI I INNI

Nie tak dawno red. Krzysztof Kreutzinger w przedmowie telewizyjnej do filmu Jacka Schoena „Wir" powiedział, że w naszej kinematografii działa pięciu reżyserów-naturszczyków, a więc takich, którzy nie mają za sobą szkół filmowych. Nie kończyli łódzkiej uczelni, Centro Sperimentale, WGIK-u, paryskiego IDHEC-u, czy też innych słynnych szkół. Prawdę mówiąc, red. Kreutzinger powiedział, że tych naturszczyków jest właściwie około pięciu. Policzyłem szybko i nijak nie mogłem się zbliżyć do tej piątki. Jacek Schoen („Wir"), Wiesław Saniewski („Nadzór"), który ukończył studium scenariuszowe, jest absolwentem matematyki na Uniwersytecie Wrocławskim, krytykiem filmowym, autorem trzech książek, scenarzystą. A kto trzeci? Oczywiście należałoby tu wymienić dla porządku przedstawicieli starszego pokolenia – Tadeusza Konwickiego, pisarza i scenarzystę, Jerzego Stefana Stawińskiego, a także nieżyjącego już Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Wszyscy oni przyszli do kina z innej profesji, aczkolwiek tak czy inaczej byli związani z filmem. Nie wolno też zapominać o operatorach i aktorach, którzy próbowali swych sił jako reżyserzy. Kto jeszcze?

Nie doczekaliśmy się jak dotąd w naszym dość ubogim piśmiennictwie filmowym leksykonu polskich reżyserów,a pora najwyższa, żeby ktoś się tym poważnie zajął. Mamy natomiast światowy „Leksykon reżyserów filmowych" Zbigniewa Pitery i to dwa wydania. To drugie wydanie (1984), poprawione, rozszerzone, uzupełnione, z ilustracjami i z rażącym raczej kiksem, nie poprawionym w drugiej edycji. Pitera opracowując sylwetki poszczególnych twórców filmowych wymienia najważniejsze ich dzieła i to jest w porządku. Jednak dla człowieka zajmującego się filmem, dociekliwego szperacza, lubiącego wiedzieć wszystko o danym twórcy, będzie wydaje się przerywanie zestawu filmów przezeń zrealizowanych adnotacją „i inne". A przecież często właśnie chodzi o te „inne" filmy. Ktoś powie, że taki leksykon zawierający szczegółową filmografię musiałby być co najmniej dwa razy grubszy i przy dzisiejszych kłopotach wydawniczych takie przedsięwzięcie miałoby małe szanse powodzenia. Wszystko to prawda, jednakże w przyszłości tego rodzaju kiksy powinny być eliminowane, zwłaszcza przy opracowywaniu leksykonu reżyserów polskich.

Chwała zresztą Piterze za to, co zrobił. Dzięki niemu mogę prześledzić losy naturszczyków w kinie światowym. Serce człowiekowi rośnie, kiedy czyta, kto, kiedy i z jakiego powodu zaczął samodzielnie reżyserować filmy. Oczywiście nie każdy może mieć takiego wuja, Andre Gide'a, być jego sekretarzem, a potem, chodzi o Marca Allégreta, nakręcić „Kochanka Lady Chatterley" z Danielle Darrieux. Inni mieli trudniej. Zaczynali jako dźwiękowcy, montażyści, dekoratorzy, laboranci, dziennikarze, architekci, krytycy literaccy i filmowi, lekarze, bokserzy, aktorzy, agronomowie, choreografowie, poeci, praktykanci teatralni, malarze, prozaicy, fotografowie, komentatorzy radiowi, lotnicy, cyrkowcy, prawnicy, gagmani, historycy sztuki, filmowcy-amatorzy, kierownicy produkcji, oficerowie marynarki, operatorzy, rzeźbiarze, scenografowie, inżynierowie, partyzanci, sportowcy, robotnicy atelierowi, tancerze rewiowi,scenarzyści, geolodzy, karykaturzyści, estradowcy, kartografowie, policjanci, etnolodzy, robotnicy w dżungli, muzycy, nauczyciele, rekwizytorzy, kierowcy wyścigowi, wychowankowie seminarium jezuitów, plakaciści, gazeciarze, garderobiani, kawiarniani muzycy, komicy kabaretowi,praktykanci krawieccy, autorzy tekstów piosenek, prestidigitatorzy, kupcy, klapserzy, filolodzy, chemicy, elektrycy, kinomechanicy, matematycy, radiowcy, psychiatrzy, urzędnicy, dokerzy, globtroterzy, działacze ruchu studenckiego, wynalazcy, przyrodnicy, alpiniści, gońcy, arystokraci, poszukiwacze złota, motocykliści, a nawet trafił się jeden „koniunkturalny eklektyk", Carmine Gallone, ten od „Scypiona Afrykańskiego". Wśród nich znajdują się tacy, którzy przeszli wszystkie szczeble kariery filmowej. A także tacy, którzy, zanim ukończyli studia filmowe, pracowali w innych zawodach i lud znali przede wszystkim z wyglądu, a nie z windy. Przecież za tymi arystokratami, karykaturzystami i lotnikami kryją się zarówno wielcy kina światowego jak i wytrawni rzemieślnicy.

U nas przeważnie wszyscy są po szkole, a i przed szkołą też byli przed szkołą, czyli praktycznie rzecz biorąc nie mieli czasu zająć się flisactwem, noszeniem dekoracji w teatrze, czy pracować na kolei. Nie ma zresztą takiego obowiązku. Istnieje natomiast pilna potrzeba realizowania kina przynajmniej na dobrym poziomie profesjonalnym. Trafiają się u nas, rzecz jasna, malarze-filmowcy, pisarze-filmowcy, dziennikarze, inżynierowie, brakuje elektryków, rekwizytorów, stolarzy, gońców, z których wyrosną równie wnikliwi obserwatorzy naszej wyjątkowo wielowarstwowej i złożonej rzeczywistości. Dlatego tych „około pięciu" naturszczyków dopisuję do międzynarodówki szewców, krawców i kotlarzy, od których aż się roi w leksykonie Pitery. Nie, żeby zaraz mieli przejść na ty z gazeciarzami hollywoodzkimi,tylko żeby zachowali to, co w nich najcenniejsze – miłość do kina, która zawsze się kojarzy z profesjonalnym obowiązkiem wobec marzeń własnych i marzeń filmowego widza.

JERZY GÓRZAŃSKI

Kino

Fot. Filmspiegel

Marijam Agiszewa

Od 1980 roku jest członkiem zespołu aktorskiego telewizji NRD, a przed pięciu laty magazyn młodzieżowy „Neues Leben" przyznał jej nagrodę za rolę w filmie „Marta, Marta". Ostatnio wiele czasu zabrały jej zdjęcia ośmioodcinkowego serialu „Punkt zborny – port lotniczy" (Treffpunkt Flughafen), w którym gra stewardessę samolotu lt. 62. Rozpoczęła także zdjęcia w filmie telewizyjnym Christy Mühl według meksykańskiego opowiadania Anny Seghers „Prawdziwy błękit" (Das wirkliche Blau).

Fot. G. Linke
Fot. Filmspiegel

Irina Kupczenko i Anatolij Kuzniecow

Brzegi we m

Taki właśnie tytuł – „Brzegi we mgle" – nosi epicki film Julija Karasika zrealizowany we współprodukcji z Bułgarią. Scenarzystami są Budimir Metalnikow i Angel Wagenstein, grają aktorzy obu kinemato-

Boris Tokariew

grafii, mieszana jest także ekipa techniczna. Ale też film opowiada o epizodzie wspólnej historii. Oto w Bułgarii znajdują się kontrrewolucyjne oddziały barona Wrangla, planowany jest przewrót polityczny. Uniemożliwia go interwencja bolszewików. A więc rok 1920: na historycznym tle odmalowane są losy wielu ludzi – postaci rzeczywistych i fikcyjnych. Reżyser mówi:

– Ukazuję fakty udokumentowane. Na przykład pociąg z bronią dla wranglowców przechwycony przez bułgarskich rewolucjonistów, dokumenty z planem wojskowego przewrotu w Bułgarii, które komuniści odnaleźli w gabinecie Samochwałowa – wszystko to było naprawdę. Podobnie jak prawdziwi są Wrangel, Samochwałow, bułgarski car Borys... Inna sprawa z głównym bohaterem, putkownikiem Jegoriewem. To postać złożona, rosyjski inteligent, który w pełni zaakceptował rewolucję lutową, wziął w niej czynny udział jako przeciwnik caratu, ale teraz staje

Fakty

Wbrew wszystkim deklaracjom Ingmar Bergman wcale nie myśli o emeryturze. Jego kinowym testamentem miał być film „Fanny i Aleksander" (rec. na str. 10), ale po nim Bergman zrealizował „Po próbie", a obecnie sześćdziesięcioośmioletni szwedzki reżyser znów zajął miejsce za kamerą. Zamierza opowiedzieć swoim widzom historię wielkiej miłości i historię nieszczęśliwej dziewczynki. W głównych rolach: Harriet Andersson, Per Myrberg i siedmioletnia Tora Platen. Tytuł nowego filmu „Para".

★

Film dokumentalny „Amerykański rebeliant" o mieszkającym w NRD amerykańskim pieśniarzu i aktorze Deanie Reedzie wyświetlono na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Denver (Colorado). Amerykański reżyser Will Roberts realizował zdjęcia w czasie występów Reeda w NRD, Nikaragui i Chile. Podczas wywiadu transmitowanego bezpośrednio w czasie festiwalu, jedna z rozgłośni rozpoczęła nadawanie wypowiedzi telefonicznych: wojujący antykomuniści grozili zamordowaniem artysty za jego postawę polityczną. Wywiad musiał być wreszcie przerwany, festiwal i sam Dean Reed na żądanie organizatorów zostali wzięci pod ochronę policji.

★

Klasyczną powieść Dickensa „Mała Dorrit" przenosi na ekran Christine Edzard. W obsadzie wybitni aktorzy angielscy: Alec Guinness, Derek Jacobi, Joan Greenwood, Cyril Cusak. Rolę tytułową gra debiutantka Sarah Pickering.

★

Trzy filmy mają w sezonie jesienno-zimowym „przywrócić międzynarodowy prestiż kina włoskiego". Są to dzieła słynnych reżyserów z nie mniej słynnymi aktorami: „Ginger i Fred" Federico Felliniego z Giuliettą Masiną i Marcello Mastroiannim, „Maccheroni" Ettore Scoli z Mastroiannim i Jackiem Lemmonem oraz „Imię Róży" – ekranizacja powieści semantyka i filozofa kultury Umberto Eco dokonana przez Jean Jacquesa Annaud z Seanem Connery i F. Murray Abrahamem w rolach głównych.

ama .....

Fot. Sowietskij Ekran

gle

udnym wyborem. Trudnym nie tylko
, także dla wielu innych przedstawi-
zesnej inteligencji. Jak ustosunko-
do rewolucji proletariackiej? Jego-
znalazł dla siebie miejsca wśród wal-
ludu, ale nie chciał też stanąć po
stronie barykady. W tym kryje się
iedia. Do tego także odnosi się sym-
tytuł filmu...

ewa gra Anatolij Kuzniecow. Wyda-
się, że wybór aktora był oczywisty,
e jak Leonida Fiłatowa do roli komi-
ılszewików Szełapugina. Takie wra-
nosi się po obejrzeniu zmontowa-
sekwencji filmu. Ale reżyser mówi o
ściach: „Przecież Kuzniecow grywa
charaktery jasno określone, ludzi
omplikowanych. A tu musiał wcielić
stać człowieka, który zastanawia się i
nie analizuje życie. Jest delikatny, z
ustępliwy, w gruncie rzeczy jednak
Wyśląc o nim przypominałem sobie
rowskiego Wierszynina. Wdzięczny
aktorowi, który za cenę ogromnego
rdołał bez reszty zidentyfikować się z
szę przyjrzeć się uważniej tej posta-
s się, że postępowanie bohatera przy
iczności jego charakteru jest w isto-
zczekiwane, zaskakujące. To właśnie
interesowanie...

olikowaną postacią jest także boha-
wa. Zwłaszcza, że ukazuje się jakby
m planie. Jest w ciągłym działaniu,
ı dramatyczne perypetie uczuciowe
ıny między żoną, którą gra Lubow
ən i poetessą (postać charakterycz-
dla epoki!) Tamarą, graną przez Irinę
ko.

er zwierza się, że najwięcej kłopotów
ıbsadzeniem ról postaci historycz-
łam przykład: choćby Wrangel. Ilez
em zdjęć aktorów w kartotece! Dys-
em wieloma dokumentami opisują-
rona, jego fotografiami. Widziałem
niące, okrutne oczy, widziałem czło-
óry by zagrać tę postać o arystokratycz-
, ale naznaczoną tragizmem klęski?
ładziłem, dopóki nie natknąłem się
a Nikołaja Olalina. I nie omyliłem

ji we mgle", to rewolucyjny epos w
zęściach.

*

iag „Poszukiwaczy zaginionej arki" i
Jonesa" nie będzie nakręcony
ńcem 1987 roku. Steven Spielberg
owiem obecnie film „Zawsze". Harri-
d, grający archeologa – poszukiwa-
gód ma więc czas, aby wystąpić w
filmie Petera Weira („Rok niebez-
go życia", „Świadek"). Akcja „Mos-
ast" (Moskitowego wybrzeża) rozgry-
będzie w jednym z krajów Ameryki
wej. Początek zdjęć 20 stycznia 1986
Belize.

Pierwsza diva

Francesca Bertini nie żyje. To nazwisko brzmi dziś głucho, a przecież nosiła je wielka diva włoskiego kina, „boska Francesca", stynna z luksusowych toalet i kaprysów, gwiazda niemal 90 filmów. Elena Seracini Vitiello urodziła się we Florencji, wychowała w Neapolu, na scenie wystąpiła jako piętnastoletnia piękność. Już w 1904 roku zagrała w filmie, ale prawdziwy jej debiut nastąpił w pięć lat później, w melodramacie „Il Trovatore". Wylansował ją Bladassare Negroni w filmach takich jak „Róża Teb" (1912), „Salome" (1913) czy „Historia Pierrota" (1913), natomiast gwiazdą w nowoczesnym znaczeniu tego słowa uczynił dzięki ogromnej kampanii reklamowej Giuseppe Barattolo, właściciel wytwórni Caesar Film. Występowała w kostiumowych widowiskach Giuseppe De Liguoro – „Dama kameliowa" (1916), „Tosca" (1917)" – a także w filmach pomniejszych reżyserów, wśród których zwracał

Francesca Bertini Fot. Ciné Revue

uwagę Roberto Roberti, ojciec słynnego dziś Sergio Leone. Jej filmy były zawsze dekoracyjnymi melodramatami. Historie kina wymieniają najważniejsze tytuły: „Assuntá Spina" (1916), „Fedora" (1917), „Tristan i Izolda" (1920). W roku 1920 podpisała milionowy kontrakt z hollywoodzką wytwórnią Fox, ale zerwała go, aby poślubić szwajcarskiego bankiera, hrabiego Paula Cartiera. Po kilku latach luksusowego odosobnienia, powróciła na ekran w Paryżu występując m.in. w filmach „Odette" (1928), „Monte Carlo" (1929), „Opętanie" (1929). Jej manieryczna gra niezbyt pasowała do konwencji kina dźwiękowego, ale występowała jeszcze od czasu do czasu – m.in. w dźwiękowej wersji „Odette" (1934), w latach czterdziestych w filmie hiszpańskim, w pięćdziesiątych w jakimś zapomnianym filmie włoskim. Podróżowała, jej ekscentryczność zwracała uwagę fotoreporterów, ale z czasem przyszło zapomnienie. W roku 1983 Gianfranco Mignozzi zrealizował dla telewizji film o niej, zatytułowany „L'ultima diva". Zmarła mając lat ponad 90. Jak zwykle źródła podają różne daty urodzenia, między 1888 a 1892...

Na planie filmu „Ran" – w środku reżyser oraz Tatsuyi Nakadai, odtwórca roli Hidetory Fot. L'Express

KUROSAWA: chaos i ja

O filmie Akiry Kurosawy „Ran" wciąż głośno w świecie. Dzieło wielkiego reżysera japońskiego przedstawiliśmy w nr 38. Oto fragmenty wywiadu udzielonego przez Kurosawę francuskiemu tygodnikowi „L'Express".

● Jaki sens ma tytuł pańskiego filmu „Ran"?

– W japońskim nie istnieje ekwiwalent słowa „chaos" – z wyjątkiem bardzo skomplikowanego ideogramu. Wybrałem „ran" prowizorycznie, na czas póki nie znajdę czegoś lepszego. Potem się przyzwyczaiłem.

● Czy pisząc scenariusz myślał pan o adaptacji „Króla Lira" Szekspira?

– Nie, z początku intrygowała mnie bardzo postać Motonarii Mori, szesnastowiecznego władcy, który rządził jedną z najważniejszych części kraju w owej epoce. Oddalony od politycznej stolicy nie mógł wykorzystać swych błyskotliwych umiejętności. W okresie jednoczenia Japonii był już za stary aby odegrać rolę wiodącą. Gdyby urodził się nieco później byłby z pewnością wybitną postacią zjednoczonej Japonii... Zadałem sobie pytanie, jaka byłaby przyszłość tego rodu, gdyby synowie Mori przeciwstawili się ojcu. Wychodząc z takiego założenia zacząłem myśleć o scenariuszu, na który w jakimś stopniu wpłynął także „Król Lir"

● Rytm narzucają filmowi obrazy wędrówki do zamków trzech synów, między którymi błądzi Hidetora. Czy lokalizacja zamków była dla pana ważna? Scenariusz uzupełnił pan dokładnym planem...

– Posiadłości tych trzech synów są od siebie bardzo oddalone. Nie można ich pokazać w jednym ujęciu. Przekazać świadomość przestrzeni geograficznej w filmie jest rzeczą niezmiernie trudną. W sekwencji bitwy można zróżnicować dwie armie przez zachowanie stałego kierunku wchodzenia w kadr – od prawej i od lewej strony. Ale każda zmiana pozycji kamery komplikuje obraz. W „Siedmiu samurajach" próbowałem posłużyć się mapą; ale zorientowałem się, że widzowi wystarczają bardzo ogólne wskazówki. W uproszczeniu wystarcza powiedzieć, że na południu jest morze, a na północy góry. Nie można poświęcać zbyt wiele z filmu dla określenia miejsca.

● Mówi się często, że w swoich filmach nie potrafi pan uczynić postacią centralną kobiety. Tym razem jednak na ekranie dominuje Kaede, kobieta niezwykła...

– Społeczeństwo japońskie wymaga od kobiety podporządkowania się i posłuszeństwa. To niezbyt mnie interesuje: wolę kobiety niepostuszne, które już choćby dlatego nie są zwykłe. Zresztą za mężczyzną u władzy stoi zawsze kobieta. W wypadku Makbeta właśnie kobieta kierowała jego postępowaniem. Można się nie zgodzić z taką interpretacją, ale ja tak uważam. W filmie „Ran" Kaede popycha swego męża Taro do zdrady ojca, ale trudno byłoby oceniać ją w kategoriach dobra czy zła. Trzeba zrozumieć jej sytuację. Jest przecież także ofiarą, szwagier wymordował całą jej rodzinę...

● Dlaczego od filmu „Dodeskaden" (1970) nie zajmuje się pan Japonią współczesną?

– Mówi się, że w Japonii panuje swoboda wypowiedzi, czego dowodem ma być rozkwit kina porno i drugorzędnych filmów gangsterskich. W kwestiach politycznych nie jest to jednak wcale takie oczywiste. Realizując film historyczny niczego się nie ryzykuje, unika się cenzury. Wiceprezes wytwórni Toho chciał przeforsować film, który się nie podobał: podziękowano mu i pokazano drzwi. Jest to przykład sprzed dziesięciu lat, ale uświadamia, że nia ma mowy o wolności wypowiedzi. Cenzorzy nie zawsze są jasnowidzami. Za paradoks uznać trzeba, że mój film „Żyć" otrzymał nagrodę ministra edukacji. Urzędnicy nie zrozumieli krytyki kierowanej pod ich adresem. W zakończeniu starałem się powiedzieć, że chociaż bohaterom wydaje się, iż zaczęli nowe życie, nic nie ulegnie zmianie. To się nie podobało, próbowano zmusić mnie do wycięcia sekwencji. Zagroziłem producentom, że zniszczę cały film, jeśli będą próbowali mnie cenzurować...

● Kompozycja kolorystyczna „Ran" przypomina poszukiwania z „Sobowtóra"...

– Liczy się przede wszystkim jakość dekoracji, przedmiotów, pięknо pejzażu, który chce się filmować. Technika jest sprawą drugorzędną. Nic nie może tuszować obecności przedmiotów i gry aktorskiej. Technika należy do reżysera – ale pięknо tkwi w tym, co się filmuje. Z takim założeniem pracowałem nad „Ran". Kostiumy wydają się wręcz współczesne, ale istnieją kimona z epoki jeszcze bardziej awangardowe. Asymetria, która rządzi dziś modą japońską, to zasada znana już sprzed setek lat. Oskarża się mnie o przywiązywanie nadmiernej wagi do szczegółów, odpowiadam jednak, że scenograf, który je lekceważy pod pretekstem, iż będą niezauważalne na ekranie, jest złym artystą. Wszystkie szczegóły tworzą całość, która oddziałuje na wrażliwość publiczności. Dlatego lubię posługiwać się prawdziwymi materiałami – czy to będzie kimono, czy zbroja.

Szkic Kurosawy do filmu Fot. Chaplin

„Owce i mamuty", reż. Filip Robar-Dorin, Jugosławia

Mannheim '85

JERZY TRAFISZ

Szkic do portretu festiwalu

KORESPONDENCJA WŁASNA Z RFN

Zacznijmy od końca, to znaczy od rozdania nagród, bowiem rzadko się zdarza, by wszystkie filmy reprezentujące dany kraj w konkursie zostały nagrodzone. Donosiła już o tym prasa codzienna, odnotowaliśmy polski sukces w „Filmie". Ale mitego nigdy za wiele, więc powtórzmy jeszcze raz: nagrodę im. Josefa von Sternberga otrzymał Andrzej Fidyk za telewizyjny dokument „Prezydent". To opowieść o człowieku pragnącym założyć międzynarodową organizację do walki z głodem, której zostanie przewodniczącym. A tymczasem w rozpadającej się chałupie hoduje stadko świń, kurczaki i koty, walcząc z władzami, administracją i mieszkańcami otaczających chałupę wieżowców wielkiego miasta, pragnącymi pozbyć się uciążliwego i – *excusez le mot* – śmrodliwego – sąsiedztwa. Przy tym Fidyk zrezygnował z łatwej drogi ukazania bohatera jako śmiesznego głupca. Film jest pełen ciepła i uśmiechu, zaś zwierzaki poddają się w pełni wymaganiom reżysera i grają jak aktorzy.

O „Łagodnej", laureatce Złotego Dukata, nagrodzonym już w Krakowie poetyckim filmie Piotra Dumały według Dostojewskiego trudno powiedzieć coś więcej niż mówią sprawozdawcy radiowi: „szkoda, że nie mogą państwo tego zobaczyć". Piękno nieruchomej sylwetki kobiecej wśród nerwowej kreski i zadziwiających zmian punktów widzenia wprowadza bez słów w nastrój prozy Dostojewskiego, fascynuje połączeniem malarskich i filmowych środków wyrazu. Bez słów – bowiem jedna z częstych w tym roku awarii aparatury projekcyjnej zdarzyła się na filmie Dumały, który w pierwszej części pozbawiony został dźwięku, wobec czego widzowie nie usłyszeli czytanych na wstępie fragmentów prozy.

I trzeci film wysoko oceniony w kraju, nagrodzony między innymi na festiwalu w Gdańsku – debiut kinowy Wiesława Saniewskiego „Nadzór". W Mannheim otrzymał nagrodę FIPRESCI (Międzynarodowej Federacji Prasy Filmowej). Ten film ukazujący kobiety w więzieniu, po obu stronach kraty, te skazane i te nadzorujące, film o poruszającym temacie, znakomicie wygranym przez plejadę świetnych aktorek spotkał się z żywym przyjęciem, a jeden z krytyków zachodnioniemieckich napisał taką oto najkrótszą recenzję: „to film przykuwający uwagę, film do napatrzenia się.."

Panie na afiszu

Teraz można już wrócić do początku opowieści czyli próby naszkicowania choć kilku kreskami portretu tygodnia filmowego. Ponieważ w Mannheimie kryterium podstawowym zakwalifikowania filmu jest debiut reżysera, w konkursie pojawiają się filmy o tematyce bardzo różnorodnej, od dokumentu po thriller, od komedyjki o żonach z prospektów, poprzez inscenizowany dokument o tworzeniu się związków zawodowych w Chicago w latach dwudziestych aż po obraz ukazujący młodego człowieka chorego na raka, który filmuje własne umieranie. Po obejrzeniu kilkudziesięciu filmów można pokusić się o twierdzenie, że w tym roku podniósł się poziom profesjonalny prezentowanych dzieł. W poprzednich latach wyraźny był podział na filmy zrobione fachowo (zazwyczaj pochodziły z krajów socjalistycznych) i amatorszczyznę. Tym razem ten podział w dużym stopniu zanikł, przedstawiono na ogół filmy sprawnie realizowane, bezbłędne dramaturgicznie, pięknie fotografowane. Nie zniknął ten podział w dziedzinie filmów krótkometrażowych, w których królują ciągle jeszcze telewizyjne gadające główki. Wyjątkiem potwierdzającym regułę był film dokumentalny „Matki w obcym kraju" (Mødre i fremmed Faedreland) duńskiej reżyserki Ingrid Oustrup. Dwadzieścia dwie kobiety opowiadają w filmie o swej drodze z dalekich krajów muzułmańskich do zachodniej Europy, o samotności i izolacji z powodu nieznajomości języka kraju, w którym przebywają, tęsknocie do ojczystej ziemi, do wielkiej rodziny, gdzie rodzono dzieci w domu, wśród swoich, a nie w anonimowych szpitalach, o konieczności przygotowania dzieci do sposobu życia, którego reguł same nie pojmują. Dzięki żywemu montażowi wypowiedzi sumują się i łączą w jedną wielką skargę matki, która kiedyś przybyła do nowego kraju z wielkimi nadziejami a dziś, rozczarowana i zgorzkniała, próbuje żyć w nowych warunkach.

Ten właśnie film otworzył festiwal i był zarazem zapowiedzią programu, jak twierdzili niektórzy, sfeminizowanego, zarówno pod względem treści (wiele filmów zajmowało się sprawami kobiet) jak i ekip realizatorskich. Dziewięćdziesięciominutowy dokument „Porządek rzeczy" (O Movimento das Coisas) Manueli Serra z Portugalii, to obywający się właściwie bez słów, pastelowymi barwami malowany wizerunek życia portugalskiej wioski. Obraz zastępuje tu dialog i komentarz; fragmentów rozmów, które wychwytuje mikrofon w wędrówce przez wieś, nie trzeba nawet tłumaczyć, pojawiają się w filmie na tej samej zasadzie co inne odgłosy powszedniego dnia wsi. I jest to film głównie o kobietach. To kobiety pracują w ogrodzie i na polu, przygotowują posiłki, mężczyzn prawie nie ma, pojawiają się tylko na marginesie wydarzeń. Zadziwia umiejętność realizatorki zatarcia śladów istnienia kamery, wydaje się, że życie toczy się swym codziennym trybem, że dla mieszkańców wsi kamera i ekipa filmowa są niewidzialne. To duża umiejętność taka rezygnacja z pokazywania „folkloru" na użytek miejskich widzów, a równocześnie przekazanie w obrazie wsi takiego ładunku poezji i ciepłego stosunku do człowieka. Taki właśnie stosunek do pokazywanej postaci zaprezentowała również Eve Bonfanti z Belgii w filmie „Madame P..." o 75-letniej babci klozetowej, która traci posadę w stolicy i w obliczu konieczności zamieszkania w domu starców decyduje się na przeniesienie na prowincję. Rolę główną zagrała sławna aktorka belgijska Helene van Herck, która dowodzi niezwykłego kunsztu we wspaniałej niemej scenie, gdy oczekuje oświadczyn ze strony swego klienta, starego aktora, który zaprosił ją na obiad do restauracji.

Wesoły ekran

Tyle o filmach kobiecych, daleko nie wszystkich jakie przedstawiono w programie. Aby naszkicować portret tegorocznego festiwalu nie można nie wspomnieć, że pojawiło się bez porównania więcej niż w latach ubiegłych filmów rozrywkowych. Być może zagrały tu względy komercjalne, bowiem w ostatnich kilku latach festiwal borykał się z kłopotami finansowymi, a i w tym roku nadburmistrz Mannheimu wspomniał, że w pracy organizatorów należy stale stosować zasadę „więcej pomysłów, a nie więcej pieniędzy". Może to właśnie sprawiło, że kierujący Międzynarodowym Tygodniem Filmowym od dwudziestu pięciu lat współdyrektorzy Fee Vaillant i Hanns Maier rozszerzyli wachlarz propozycji w stosunku do lat ubiegłych, gdy na ekranach festiwalowych kin przeważały obrazy o tematyce społecznej i politycznej, gdzie ważna była treść i intencja twórcy, zaś sprawa profesjonalnej jakości pozostawała często jakby na drugim planie. Chodziło zapewne także o przyciągnięcie szerszej publiczności, co się zresztą udało. Jak wynika z danych festiwalowego biuletynu informacyjnego w tym roku uczestniczyło w festiwalu prawie 10 proc. widzów więcej niż w roku ubiegłym. Przyznać trzeba, że publiczność festiwalowa bardzo się przez te lata zmieniła. Oklaskami przyjmowano filmy, które młodzi, gniewni miłośnicy kina przed laty wygwizdywaliby bezlitośnie za „zaj-

„Prezydent", reż. Andrzej Fidyk, Polska

mowanie się głupstwami" wdeptując na dodatek reżyserów w błoto podczas codziennych „dyskusji o północy", znacznie mniej grzecznych kiedyś, niż w tym roku. Jeśli jednak jesteśmy już przy filmach rozrywkowych, to do najciekawszych należał niewątpliwie „Tokyo Melody" Elizabeth Lennard, młodej Amerykanki mieszkającej w Paryżu, która opowiedziała bardzo interesująco o karierze Ryuichi Sakamoto, partnera Davida Bowie z głośnego filmu „Wesołych świąt, Mr Lawrence". Nie należę do znawców ani nawet zwolenników współczesnej muzyki młodzieżowej, muszę jednak przyznać, że reżyserka umiała przekonać do muzyki Sakamoto, wyrażającej zafascynowanie miastem-molochem, jaskrawością barw Tokio. Z uznaniem spotkała się też kanadyjska komedyjka „90 dni" (90 Days), reż. Giles Walker o męsko-damskich kłopotach dwóch przyjaciół, z których jeden ma w ciągu dziewięćdziesięciu dni poślubić lub odesłać przybyłą z Korei Południowej narzeczoną wybraną z katalogu, a drugi, wyrzucony z domu przez żonę i opuszczony przez przyjaciółkę, przyjmuje dziwną propozycję tajemniczej kobiety. Nie zabrakło też w programie kryminałów. Jeden z nich „Spotkania" (Contactos) zrealizował Leandro Ferreira, nieskrywanie nawiązując do sławnych filmów Antoniniego. Fotograf Angelo, wzięty pomyłkowo za członka bandy, podejmuje jego rolę, a gdy pomyłka wychodzi na jaw ma być zlikwidowany. Widz wie tylko tyle, ile wie sam bohater, co niewątpliwie stymuluje fantazję, ale z drugiej strony brak elementów akcji i powolne tempo narracji nie sprzyjają zainteresowaniu. Natomiast na brak akcji trudno narzekać w przypadku thrillera holenderskiego „Łup" (De Prooi). Vivian Pieters – jeszcze jedna kobieta wśród festiwalowych reżyserów – zrealizowała film ściśle według zasady Hitchcocka: na początku ma być trup, a po tym już napięcie powinno stale narastać. Tajemniczy człowiek zabija samochodem matkę, po czym prześladuje córkę, która tymczasem dowiaduje się, że zamordowana nie była jej matką. Policja jest oczywiście bezradna i stale spóźniona, ale dziewczynę ratuje sąsiadka, przyjaciółka przybranej matki, występująca w „peep show" czyli widowisku dla panów lubiących podglądać rozebrane panie.

Penetracje kamerą

A więc rozrywka i napięcie zapewnione, także więcej pieniędzy w festiwalowej kasie. Nie oznacza to jednak, że festiwal zrezygnował z tego co zawsze było najważniejsze, z filmów o wymowie społecznej i politycznej. Było takich filmów wcale niemało i co ważne – na wysokim poziomie artystycznym. Uhonorowany Główną Nagrodą festiwalu jugosłowiański film „Owce i mamuty" (Ovni in mamuti) Filipa Robara-Dorina został już zauważony w Puli, o czym pisaliśmy w korespondencji z tamtego festiwalu. Dodać warto, że na tle problemów „gastarbeiterów" w krajach zachodniej Europy, o których czyta się w prasie czy ogląda w telewizji, dodatkowego smaku nabiera ta jugosłowiańska opowieść o „gastarbeiterach" we własnym kraju, o problemach szowinizmu i nacjonalizmu w wielonarodowej Jugosławii. Byłem też pod dużym wrażeniem zachodnioniemieckiego dokumentu Petera Hellera „Dżungloburgery" (Dschungelburger – Hackfleischordnung International). Jest to opowiedziana na przykładzie Kostaryki historia wyniszczania kraju i pauperyzacji ludności przez amerykańskie koncerny zajmujące się dostarczaniem na rynek szybkich dań, w szczególności zaś hamburgerów. Wycina się olbrzymie obszary podzwrotnikowej puszczy, by stworzyć łąki dla wypasania coraz większych stad bydła potrzebnego koncernom. W konsekwencji coraz większe połacie kraju ulegają erozji, zamieniając się w nieurodzajne stepy i bezpłodne pustynie. „Hamburgery pożerają naszą puszczę" skarży się jeden z mieszkańców kraju; „w zachodnim świecie są jeszcze trzy miliardy ludzi, którzy nie zetknęli się z McDonaldem" szacuje wiceprezydent koncernu budującego w całym świecie sieć restauracji szybkiej obsługi. Po obejrzeniu efektów dotychczasowej działalności tych koncernów w środkowej Ameryce można stracić apetyt na hamburgera.

Bardzo ciekawą pozycją w tej grupie filmów był amerykański inscenizowany dokument „Rzeźnia" (The Killing Floor) Billa Duke. Jak twierdzą realizatorzy, osiem lat trwała drobiazgowa praca nad dokumentami pozwalającymi odtworzyć rzeczywiste wydarzenia i rzeczywiste losy ludzi z okresu formowania się w Ameryce (tu: w chicagowskich rzeźniach) ruchu zawodowego i budzenia świadomości klasowej w latach pierwszej wojny światowej, latach dwudziestych i w początkach kryzysu. Film ukazuje sposoby łamania przez przedsiębiorców solidarności związkowej, które doprowadziły do krwawych walk między białymi i czarnymi związkowcami. Film interesujący jeszcze i dlatego, że ukazuje również polskich robotników i działaczy w owych czasach.

Nie można nie wspomnieć o jeszcze jednym, niezwykle ważnym dokumencie zachodnioniemieckim poświęconym pamięci znanego bojownika o pokój: „Martin Niemöller: co powiedziałby Jezus?" (Martin Niemöller: was würde Jezus dazu sagen). Hannes Karnick i Wolfgang Richter z dużym pietyzmem połączyli fragmenty wielogodzinnych rozmów z dziewięćdziesięcioletnim pastorem, z historycznymi zdjęciami, filmami i kronikami, pokazując przemianę młodego dowódcy łodzi podwodnej, dumnego Prusaka i oficera wiernego przysiędze złożonej cesarzowi – Niemöllera, w więźnia kacetu, a później aktywnego bojownika o pokój na świecie, pacyfistę określającego szkolenie wojskowe jako szkolenie zawodowych zbrodniarzy.

Warto jeszcze wspomnieć o filmie próbującym sięgnąć do spraw społecznych i politycznych w lekkiej formie rozrywkowej. Oto Tommy, młody uczeń tokarski, wykorzystywany w niewielkim zakładzie metalowym głównie jako spawacz, po zdanym egzaminie i zarobieniu pieniędzy dzięki pracy w nadgodzinach, wyrusza zakupionym tanio starym jeepem na koncert swego idola, piosenkarki rockowej Ireen Flame. Po awarii samochodu dołącza do podróżującego małego Zespołu teatralnego, z którym trafia do Heilbronn, i tam Tommy, który nigdy nie interesował się polityką, zostaje wciągnięty do manifestacji pokojowej, w efekcie poznaje od wewnątrz zachodnioniemieckie więzienie. Młody człowiek zaczyna myśleć inaczej niż dotychczas. To film Hajo Baumgärtnera „Pozbawieni złudzeń" (Ausgeträumt).

W tym roku, o czym już pisaliśmy, do programu festiwalu włączono przegląd najnowszej produkcji kinematografii ZSRR zamykający rozpoczętą wcześniej w Mannheimie – w ramach Dni Radzieckiej Kultury – retrospektywę największych dzieł kina radzieckiego. Jeśli dodamy do tego przegląd filmów krajów Trzeciego Świata i odbywające się równocześnie seminaria: „Film i rozwój narodowy w krajach Trzeciego Świata" oraz „Propaganda w filmie Trzeciej Rzeszy" na „Forum Młodzieży" zyskamy w miarę pełny zarys Tygodnia Filmowego, świadczący, że po 34 latach festiwal w mieście między Nekarem i Renem pozostaje imprezą młodą, szukającą nowych dróg. ■

NAGRODY

Wielka Nagroda miasta Mannheim: OWCE I MAMUTY (Ovni in mamuti), reż. Filip Robar-Dorin, Jugosławia.

Nagroda Specjalna: MROCZNE KOŁYSANKI (Dark Lullabies), reż. Irene Lilienheim-Angelica i Abbey Jack Neidik, Kanada

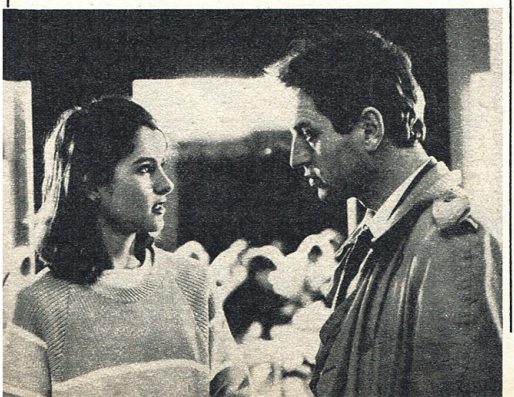
Nagroda im. Josefa von Sternberga: PREZYDENT, reż. Andrzej Fidyk, Polska.

Złote Dukaty: ŁAGODNA, reż. Piotr Dumała, Polska; 90 DNI (90 Days), reż. Giles Walker, Kanada; MADAME P..., reż. Eve Bonfanti, Belgia; NASZA RODZINA (A mi csaladunk), reż. Jozsef Magyar, Węgry; PORZĄDEK RZECZY (O movimento das coisas) reż. Manuela Serra, Portugalia.

Nagroda Specjalna organizatorów M.T.F. w Mannheim: ZGWAŁCONA AFRODYTA (O viasmos tis Aphroditis), reż. Andreas Pantzis, Grecja.

Nagroda federalnego ministra do spraw współpracy gospodarczej w konkursie filmów Trzeciego Świata: LEKARZ Z GAFIRÉ (Le medecin de Gafire), reż. Mustafa Diop, Nigeria, WIERZĘ W LEPSZY ŚWIAT (Acredito que o mundo será melhor), Jussara Queiróz, Brazylia.

Nagrody FIPRESCI (Międzynarodowej Federacji Prasy Filmowej): NADZÓR, reż. Wiesław Saniewski, Polska; DŻUNGLOBURGERY (Dschungelburger – Hackfleischordnung International), reż. Peter Heller, RFN.



„Łup", reż. Vivian Pieters, Holandia

MARLON BRANDO:

WSŁUCHANY W SAMEGO SIEBIE (1)

Najlepszy uczeń Actor's Studio. Największy buntownik w historii Hollywood. Najbardziej ekscentryczna i kontrowersyjna postać współczesnego kina. Najwybitniejszy i najlepiej płatny aktor na świecie. Najtrudniejszy we współpracy gwiazdor. Najgoręcej zaangażowany w walkę o demokrację Amerykanin. Ta, niekompletna zresztą, lista superlatywów wydaje się o tyle na miejscu, ze słowa „mit", „legenda" w odniesieniu do Marlona Brando są zbyt statyczne, jednowymiarowe, mało mówiące.

Kinowy „mit" kojarzymy zazwyczaj z kimś, kto odpowiada archetypowi ucieleśniającemu wyobrażenia masowej widowni, „wybitność" – ze szczególnym talentem sublimowania niuansów psychologicznych. Tymczasem w Marlonie Brando kino zyskało przede wszystkim unikalną osobowość. Zwróćmy uwagę, ze aktorzy naprawdę wybitni w rodzaju Jacka Nicholsona, Gene Hackmana czy Michela Piccoli dostarczają nam materiału przede wszystkim analitycznego; to my, widzowie, na podstawie reakcji ich bohaterów, dokonujemy syntezy. Natomiast Brando tworzy kreacje skończone, prawdziwe w każdym odruchu i zdaniu, nie wywodząc ich z rzeczywistości czy zasad prawdopodobieństwa, ale podporządkowując nadrzędnej myśli, narzucając odbiorcy szerszy kontekst, w który wpisana jest postać. Oddanie psychiki ludzkiej jest dlań środkiem, nigdy celem. Dokonuje syntezy sam, zmuszając widza do analizowania bohaterów i relacji między światem a nimi, lecz także do głęboko osobistych refleksji, nacechowanych stosunkiem intelektualnym i uczuciowym jednocześnie.

Brando to drugi po Bogarcie autentyczny *loser* (człowiek zawsze skazany na klęskę, noszący ją w sobie) amerykańskiego kina. O ile jednak ekranowe wcielenia Bogarta przepojone są klęską immanentną, o podłożu egzystencjalnym, a ich zasadniczym rysem jest często wrogość wobec społeczeństwa, outsiderzy kreowani przez Brando z reguły wybierają klęskę jako mniejsze zło niż wtopienie się w tłum, w stosunku do którego czują przede wszystkim obcość i pogardę. A my, choć postawa ta wymierzona jest również przeciw masowej widowni, wierzymy aktorowi, ze ma moralne prawo wynieść swego bohatera tak wysoko ponad otoczenie – jak gdyby był człowiekiem innego wymiaru.

Aktorstwo Marlona Brando bywa niekiedy określane mianem „manierycznego". Tak – ale z zastrzeżeniem, iż stosowana przezeń maniera w każdym filmie funkcjonuje inaczej, w służbie innych wartości, innego celu artystycznego. I ze maniera ta – nieruchoma twarz, zaciśnięte usta, powolne cedzenie słów, celebrowanie własnych przeżyć – raczej napawa szacunkiem niż irytuje czy odpycha.

Droga na scenę

Ojciec,komiwojażer, pochodził z rodziny francuskich imigrantów; stąd oryginalna pisownia nazwiska – Brandeau. Matka, Dorothy Pennebaker, aktorka, występowała w kółkach dramatycznych. W Omaha, dużym mieście rolniczej Nebraski, 3 kwietnia 1924 roku przyszedł na świat Marlon, który od małego objawiał cechy typowe dla swojego znaku – Barana: upór, kłótliwość, zawziętość, brak poszanowania dla jakichkolwiek autorytetów. Miał 6 lat, kiedy rodzice przenieśli się do Libertyville w stanie Illinois, gdzie ojciec kupił farmę, mimo iż nowym jego zawodem stała się produkcja chemikaliów i środków owadobójczych. Marlon, zwany Budem, uchodził za czarną owcę w rodzinie. Zabijaka, inteligentny leń, pasjonował się tylko lekkoatletyką i futbolem; potem zaś kwintetem „Brando and His Kagliners". Z High School w Libertyville wyrzucono go za podłożenie bomby własnej konstrukcji w pokoju nauczycielskim. Na żądanie ojca wstąpił do wojskowej Shattuck Academy w Minnesota, ale przed maturą po prostu z niej uciekł. Przez kilka miesięcy pracował przy układaniu rur, podobno miał też coś wspólnego z murarką i windziarstwem, wreszcie – jesienią 1943 – znalazł się w Nowym Jorku, gdzie studiowały jego dwie starsze siostry. Z pomocą Jocelyn, późniejszej znanej aktorki, dostał się do Studia Dramatycznego przy New School for Social Research (Szkoła Badań Społecznych), której dyrektorem był uchodźca z Niemiec, słynny reżyser i teoretyk teatralny, Erwin Piscator. Opiekunką roku została niewiele mniej sławna Stella Adler, a piękny Marlon natychmiast stał się jej pupilem.

Warto podkreślić, że razem z nim studio-

JACEK TABĘCKI

wali tu m.in. Tony Curtis , Walter Matthau, Tony Franciosa, Ben Gazzara, Rod Steiger i Shelley Winters. Jak głosi legenda, *Brando uczył się 24 godziny na dobę i jeszcze trochę z rana*, kochał się z wzajemnością w córce pani Adler i wycinał mnóstwo typowych dla siebie numerów. Koleżanki wspominają, że już wówczas cechowały go niezwykły urok i zwierzęcy magnetyzm, koledzy twierdzą, że tkwiło w nim jednocześnie coś dzikiego i poetyckiego, coś z doktora Jekylla i Mr Hyde'a. Natomiast ludzie z branży uznali – po jego profesjonalnym debiucie na Broadwayu (jesień 1944; podobał się, ale nie olśnił) – że aktor tak sugestywny powinien być ostatnim gwiazdorem kina niemego...

Adept Metody

Jako student Brando wziął udział w trzech przedstawieniach pod kierunkiem Piscatora, pobierając solidną lekcję teatru zaangażowanego. Regularne występy na Broadwayu rozpoczął w 1946 roku, w „Kawiarni na trasie" Maxwella Andersona. Bardzo dobre recenzje przyniosła mu „Kandyda" G.B. Shawa. W tej sztuce oglądał go Elia Kazan i zobaczył przyszłego Stanleya Kowalskiego z „Tramwaju zwanego pożądaniem" Tennessee Williamsa. Kazan nie tylko wyreżyserował „Tramwaj", ale także skłonił Marlona do rozwijania talentu w Actor's Studio, które prowadził wspólnie z jego założycielem, Lee Strasbergiem. Twórca tzw. Metody nie tyle uczył, ile prowadził ćwiczenia, pomagające dyplomowanym aktorom odnaleźć własne „ja". Wychodził z założenia, że przede wszystkim trzeba poznać siebie i swoje reakcje, wyzwolić się ze wszelkich nabytych konwenansów i poczucia wstydu, stale odwoływać się do osobistych wspomnień, by przeżywać ciągle na nowo prawdziwe wzruszenia, a na scenie obnażać swoje prywatne kompleksy i małostki. Przy tym uważał, że aktor powinien dominować nad postacią, którą kreuje, nad reżyserem i, oczywiście, partnerami. Metoda miała wiele wspólnego z psychoanalizą.

I Marlon wsłuchany w swoje myśli i odczucia brnął w głąb samego siebie. Uczył się, jaką część osobowości trzeba w rolę włożyć, jaką ukryć, rozwijał wyobraźnię, kształtował pamięć. Psychoanaliza rozbudziła w nim ogromną wrażliwość. Strasberg przywiązywał dużą wagę do rozluźnienia; tymczasem Brando opanował do perfekcji zaskakujący efekt: osiągał rozluźnienie znajdując się w stanie permanentnej koncentracji. Systematycznie poszerzana wiedza w zakresie filozofii, psychologii i socjologii bardzo pomagała mu w rozumieniu motywacji działań postaci.

Sceniczna wersja „Tramwaju" stała się wielkim sukcesem Kazana i Brando; sztuka szła przez prawie 4 lata przy pełnej widowni. Marlon otrzymywał w tym okresie 550 dolarów tygodniowo, z czego do domu wysyłał 400. Nie chciał mieć samochodu, nie znosił kawiarń i nocnych klubów, nie kupował ubrań. Chodził w dżinsach i bawełnianej koszulce; jego strój został uznany za symbol młodzieżowego seksu przełomu lat 40- i 50-tych. On sam był idolem. Boksując się za kulisami z kolegą doznał złamania nosa, co odebrało mu nieco urody, ale przydało męskości. Szybko przylgnęła doń etykietka buntownika i nonkonformisty. Odrzucał scenariusze filmowe, m.in. „Buntownika bez powodu" (później zagrał go James Dean) i francuską adaptację „Czerwonego i czarnego" (późniejszy triumf Gérarda Philipe). Prowokował awantury na ulicach i w lokalach, do których tylko po to wpadał, romansował na prawo i lewo, lekceważył dziennikarzy.

Kiedy grał Kowalskiego w „Tramwaju", codziennie chodził na godzinę do ZOO, by przyglądać się pawianom. Kiedy zaś w 1950 r. przyjął wreszcie pierwszą rolę filmową – w „Pokłosiu wojny" Freda Zinnemanna, oczywiście główną – kazał na miesiąc zamknąć się w szpitalu dla weteranów frontowych. Mimo dość schematycznego materiału literackiego (młody Ken Wilozek, pozbawiony wskutek wybuchu granatu władzy w nogach, pod wpływem wiary i miłości dziewczyny podejmuje ćwiczenia, by w finale przezwyciężyć kalectwo), tchnął w papierowego bohatera tyle emocji i siły wewnętrznej, że udzieliły się one także innym wykonawcom. W rezultacie powstał sugestywny dramat psychologiczny, zdominowany przez Brando, który nie tylko przekonywająco zarysował przełom w świadomości Kena, ale i wyposażył go w tę odrobinę szaleństwa, jaka znamionuje wyjątkową indywidualność aktorską.

Idol lat pięćdziesiątych

Gwiazdor

Kolejne filmy, kręcone oszczędnie – jeden rocznie – potwierdzały powyższą obserwację. Honoraria Marlona rosły z tytułu na tytuł; „Pokłosie wojny" przyniosło mu 40 tys. dolarów, „Tramwaj zwany pożądaniem" Elii Kazana – 75 tys., „Viva Zapata!" tegoż reżysera – 100 tys. itd. Za rolę Zapaty otrzymał nagrodę na festiwalu w Cannes (1952), cztery kolejne ekranowe wcielenia (Kowalski, Zapata, Marek Antoniusz w „Juliuszu Cezarze" J.L. Mankiewicza i Terry Malloy w „Na nabrzeżach" Kazana) zostały uhonorowane nominacjami do Oscara. Przyznano mu wreszcie tę nagrodę za rolę Malloya; 30 marca 1955 statuetkę wręczyła mu Bette Davis. Miesiąc wcześniej otrzymał „Złoty Glob". Żaden aktor w jego wieku nie miał tylu zaszczytnych wyróżnień.

Splendory spływały również na reżyserów i partnerów Marlona. Jego udział stawał się gwarancją artystycznego sukcesu. Każdy chciał mieć go w ekipie czy partnerować mu, mimo rosnących legend o jego okrucieństwie wobec wszystkich współpracowników. Były one częściowo fabrykowane przez niechętnych mu dziennikarzy, częściowo wynikały z utożsamiania Marlona z jego buntowniczymi, „dzikimi" bohaterami, po części wreszcie brały się stąd, że nie bacząc na koszty, czas i nerwy kolegów potrafił godzinami analizować na planie celowość kwestii, które miał wypowiadać. Wszelkie rekordy pobił powtarzając – na własne żądanie! – 96 razy pamiętną scenę, w której dyktator Porfirio Diaz pyta go o nazwisko, on zaś odpowiada dumnie: „Nazywam się Emiliano Zapata".

Mimo iż grał w owym czasie wodza rewolucji meksykańskiej oraz rzymskiego konsula, najchętniej widziano go w rolach współczesnych. Kreacja Kowalskiego w „Tramwaju zwanym pożądaniem" była majsterszykiem: bardziej bydlę niż człowiek, pastwiące się psychicznie nad odbiegającą od normy szwagierką, by zgwałcić ją, kiedy żona będzie rodzić w szpitalu, a następnie z satysfakcją przyglądać się, jak pielęgniarze zabierają ją do czubków. I taką postać – co podkreśla autor książki „Na przykład Marlon Brando", Jan Bereźnicki – aktor wyposażył w ledwo uchwytną nutę poezji wewnętrznej, jak gdyby „potencjał niezrealizowanego człowieczeństwa", sygnalizując, kim mógłby być Kowalski, gdyby coś w jego życiu potoczyło się inaczej.

U schyłku 1953 roku Marlon miał dość chodzenia pieszo. Zamienia T-shirt na czarną skórzaną kurtkę i szaleje po ulicach Hollywood na wyścigowym motocyklu, stając się ponownie dyktatorem mody młodzieżowej. Natychmiast otrzymuje rolę przywódcy zmotoryzowanego gangu w „Dzikim" Laslo Benedeka – namiętnym, cokolwiek upoetyzowanym proteście przeciw mieszczańskiej nietolerancji wobec wszystkiego co obce, inne, a więc stanowiące zagrożenie. Choć banda czyni więcej hałasu niż szkody, miejscowi obywatele zwabiają Johnny'ego w pułapkę, masakrują i wypędzają z miasta. Ów motyw obcości, z którą trzeba się rozprawić, kilkakrotnie jeszcze powróci w filmach Marlona.

Pierwszy okres w jego dorobku artystycznym zamyka postać kolejnego *losera*, Terry

ciąg dalszy na str. 18

Z Mary Murphy: „Dziki" Laslo Benedeka

Z Vivien Leigh: „Tramwaj zwany pożądaniem" Elii Kazana

ciąg dalszy ze str. 17

Malloya w dramacie społecznym Kazana „Na nabrzeżach". Jest to trzydziestoletni doker, eks-bokser, który przed laty na polecenie mafii przegrał walkę z gorszym od siebie rywalem. Stracił wówczas poczucie własnej wartości, przerwał karierę sportową, stał się bezwolnym wykonawcą rozkazów gangsterów, rządzących związkiem zawodowym. Pod wpływem miłości do siostry zamordowanego działacza dokonuje się w nim przełom, zaś okrutna śmierć starszego brata (kara za ostanianie Terry'ego) przyśpiesza decyzję. Chłopak występuje przeciw mafii, składa zeznania przed komisją senacką, wreszcie doprowadza do załamania rządów gangu w porcie. Wizja Kazana zawierała, oczywiście, pewne rysy utopijne i pod względem ostrości daleko jej było do nieco wcześniejszych obrazów tzw. czarnej serii, demaskującej stosunki panujące w społeczeństwie amerykańskim. Ale film stał się pierwszym wielkim przebojem Marlona Brando, który dzięki niemu zajął czyzny stworzonego przez najpopularniejszych gwiazdorów – Gary Coopera, Johna Wayne czy Gregory Pecka. W porównaniu z nimi Brando – zaledwie 30-letni – był mistrzem głębi psychologicznej i niezrównanym interpretatorem skomplikowanej natury ludzkiej. Wprawdzie bunt Marlona przeciw schematom artystycznym i ideowym został, jak się później okazało, odrzucony przez masową widownię, jednak to on przetarł szlak sporej grupie aktorów nowego pokolenia, wśród których znajdowali się James Dean, Paul Newman, Lee Marvin, Warren Beatty, Rod Steiger. Dzięki niemu powstała nowa kategoria herosów ekranu: odnoszących sukcesy, ale współwinnych, współodpowiedzialnych moralnie za cudze tragedie, pozostających z brudnymi rękami i nieczystym sumieniem.

Czas masek

W tymże 1954 roku Brando podjął jeszcze jedną próbę buntu zakończoną pyrrusowym zwycięstwem. Nie zgodził się wystąpić w kostiumowej szmirze Michaela Curtiza „Egipcjanin". Za zerwanie kontraktu groziło mu więzienie. Ostatecznie wytwórnia zmusiła go do zagrania Napoleona Bonaparte w innej szmirze – „Désirée" Henry Kostera. Marlon, rozbity po śmierci ukochanej matki (31 marca 1954), wycofujący się rakiem z narzeczeństwa z niejaką Josanne Bérenger, wreszcie podenerwowany lansowaniem Deana i Newmana jako „Brando nr 2 i 3" i pragnący rozszerzyć swoje emploi, nie znalazł dość siły, by znowu się postawić. Zresztą jego rola została oceniona wysoko; tyle, że film, który dowodził, iż przyczyną klęsk Napoleona była rezygnacja z prawdziwej miłości do tytułowej Désirée Clary (Jean Simmons), oznaczał dlań sprzeniewierzenie się własnej koncepcji sztuki. I odtąd już aktorski szlak Marlona znaczyły kompromisy. Jego twarz buntownika zastąpiły maski.

Rok 1955: dwuipółgodzinny serial Mankiewicza „Guys and Dolls" („Faceci i laleczki"), Brando jako zawodowy gracz, którego na uczciwą drogę sprowadza pani sierżant Armii Zbawienia – znowu Jean Simmons. I znowu przebój. Awans na szóste miejsce w kasowej dziesiątce.

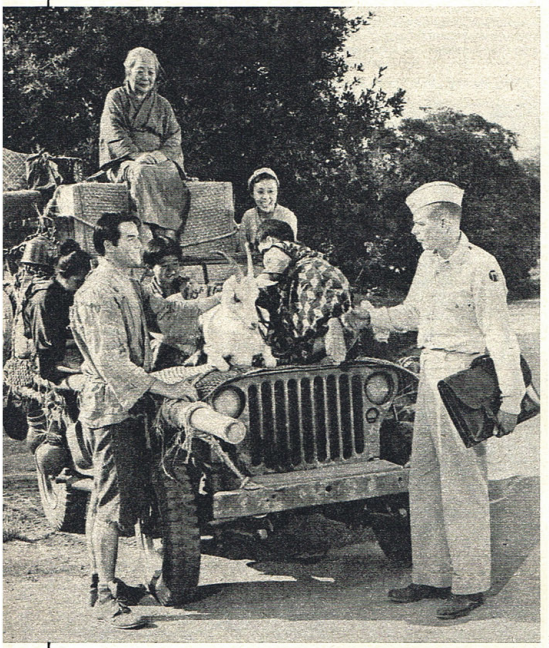
Rok 1956: komedia Daniela Manna „Herbaciarnia «Pod księżycem»". Kapitalna satyra o wprowadzaniu przez armię USA demokracji na okupowanej Okinawie. W rezultacie kpt. Fitsby (Glenn Ford) wykonuje nie tyle polecenia przełożonych, co podpuszczenia swego japońskiego tłumacza (genialnie ucharakteryzowany Brando); zamiast oświaty i kultury rozwija bimbrownie i sztukę gejsz. Stały konflikt między aktorami. Obronną ręką wychodzi z niego mający większą rolę Ford, który oświadcza: „Nigdy więcej nie zagram razem z tym draniem".

Rok 1957: melodramat Logana „Sayonara". Brando jako major US Army stacjonującej w Japonii zrywa zaręczyny z generalską córką, by połączyć się – wbrew wojskowemu zakazowi zresztą – z aktorką teatru Kabuki. 140 minut projekcji, ogromny przebój, czwarte miejsce w kasowej dziesiątce, nominacja do Oscara. I fortuna. Honorarium Marlona wynosi wprawdzie 300 tys. dolarów, ale procenty od wpływów dają mu ponad 10 milionów. Dzięki temu może wreszcie rozkręcić założoną przed dwu laty wytwórnię, nazwaną na cześć matki „Pennebaker Productions".

Rok 1958: adaptacja słynnej powieści Irwina Shawa „Młode lwy", w reżyserii Edwarda Dmytryka. Brando otrzymuje rolę niemieckiego sierżanta, Christiana Diestla; w kontrakcie zastrzega, że nie będzie ingerować w zasadniczą linię fabularną, ale postać swojego bohatera zmodyfikuje. Noego Ackermana gra wybitny aktor, Montgomery Clift, Michaela Whitacre – popularny Dean Martin. W powieści są to postaci równorzędne. W filmie Martin zostaje daleko za znakomitymi partnerami; trwa korespondencyjny (bo spotykają się dopiero w ostatniej sekwencji) pojedynek między Brando i Cliftem. Dochodzi do długotrwałych awantur: odtwórca roli Noego grozi zerwaniem kontraktu, jeżeli reżyser zgodzi się na koncepcję Marlona. Ale ten stawia na swoim. Jego Christian nie jest zdeklarowanym faszystą, lecz normalnym Niemcem „wykonującym rozkazy przełożonych". Inaczej niż w książce wygląda też finał: Diestl rozbija o drzewo automat, hałas zwabia Noego i Michaela, którzy zabijają samotnego „szkopa". Najważniejsze w intencjach Shawa akcenty polityczne i moralne ulegają zniweczeniu. Film spotyka się ze złym przyjęciem, a popularność Marlona słabnie.

Truman Capote, który przeprowadził z aktorem wywiad w końcu 1956 roku, notuje: „Zmieniły się jego oczy. Opuściła je nieśmiałość, wszelkie ślady tej nadwrażliwości, jaka w nich była przedtem; teraz patrzy na ludzi pewnie, z wyrazem, który można nazwać jedynie litością, tak jakby przebywał w strefach oświecenia, ku jego ubolewaniu dla nich niedostępnych" (szkic „Książę w swoich włościach" z tomu „Psy szczekają"). Capote wspomina, iż Brando wydał mu się kulturalny, nawet wytworny, ale też w pewien sposób zagubiony. Snuł kilkadziesiąt projektów równocześnie, niezbyt dobrze wiedział, o co mu naprawdę chodzi, wygłaszał dość martwo brzmiące teorie o sztuce zaangażowanej, antyrasistowskiej, jednak wydawał się zmęczony swoją ustawiczną walką. Mówił, że chce się ożenić, żeby mieć dużo dzieci.

JACEK TABĘCKI



Z Glenem Fordem: „Herbaciarnia «Pod księżycem»" Daniela Manna

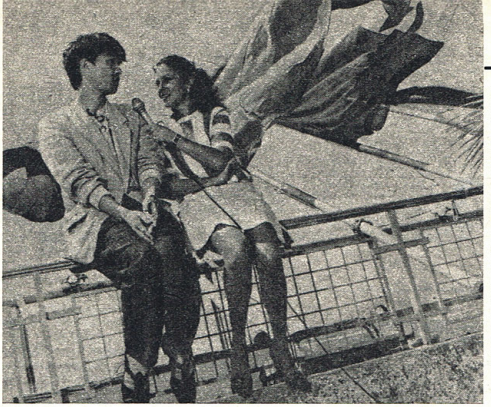
Z May Britt: „Młode lwy" Edwarda Dmytryka

Z żoną, Anną Kashfi (1958)

dziesiąte miejsce na liście najbardziej kasowych aktorów USA w 1954 roku.

Była to rola wyjątkowo złożona. Brando musiał weń włożyć całą swą wiedzę, talent i doświadczenie. Graf prostego chłopaka; delikatna, wykształcona dziewczyna – choć córka takiego samego dokera jak on – wydawała mu się prawie księżniczką z bajki. Dla niej, w imię uczucia, ryzykował życiem własnym i brata, zanim odnalazł w sobie pierwiastki moralne i społeczne. Aktor wspaniale podkreślił owo rozszerzanie się kręgu motywacji działań Terry'ego, a następnie jego tragiczne położenie, kiedy po złożeniu zeznań zostaje przez całe środowisko uznany za zdrajcę. Finałowe wyzwanie, rzucone szefowi gangu, jest dyktowane już tylko determinacją: dla jednego z nich nie ma miejsca w Stanach. Zwycięstwo Malloya ma smak goryczy, a jego przyszłość stoi pod znakiem zapytania.

Bohaterowie tych sześciu filmów znacznie odbiegali od stereotypu prawdziwego męż-



Ryuichi Sakamoto: japoński pop-gwiazdor Fot. Le Monde

Kagemusha? A cóż to takiego?

Kino japońskie jest w rozsypce – twierdzi Bertrand Raison w „Le Monde". Jeszcze tylko niektórzy bywalcy zachodnich festiwali entuzjazmują się arcydziełami Ozu, Mizogouchiego, Naruse. W Japonii nikogo nie obchodzą ci faworyci międzynarodowej krytyki. Zwykły człowiek na ulicy, kiedy wymienia się mu te nazwiska, mruczy pod nosem jakieś monosylaby. Cały ten blok w historii kina Kraju Wschodzącego Słońca zniknął całkowicie i radykalnie. Nie sposób zobaczyć filmów tych „dawnych" reżyserów.

Ale człowiek z ulicy, (dokładniej należałoby powiedzieć kobieta z ulicy, bo jak wskazują statystyki widownia składa się głównie z bi ralistek i podlotków) uwielbia kin amerykańskie i europejskie. Ne większe powodzenie mają superprodukcje „made in USA". Tak bywa wszędzie, ale w Japonii uderza dezaprobata widzów dla rodzimych filmów.

Oto liczby obrazujące rozmiary kryzysu.W 1984 sprzedano 150 milionów biletów (mniej niż we Francji), gdy w roku 1958 przed kasami kinowymi tłoczył się miliard 200 milionów widzów. Zmniejszała się także systematycznie liczba kin, z 7 457 w roku 1960 do 2 191 w 1984 roku.

Brak praw antytrustowych spowodował, że cztery największe firmy: Shochiku, Toho, Toei i Nikkatsu kontrolują produkcję i rozpowszechnianie. Każda z tych firm ma własną sieć rozpowszechniania. Te firmy to prawdziwe dinozaury, manipulujące dowolnie pracującymi dla nich reżyserami.

Dopływ nowych nazwisk zmniejszył się. Pewnym, ale też niewielkim ilościowo sukcesem może się pochlubić tylko wytwórnia Nikkatsu,która na początku lat siedemdziesiątych przerzuciła się na produkcję filmów spod znaku „soft" porno.

W dramatyczny sposób zmniejszyła się także ilość filmów. W 1960 roku wielkie wytwórnie rzuciły na rynek 356 filmów pełnometrażowych, w 1984 – 126. Ale mimo to zyski rosły aż do ubiegłego roku. Trudno bowiem było pobić sukces „Nankyoku Monogatai" z 1983 roku, opowieści o rozbitkach zagubionych w lodach i śniegach Antarktyki.

Jakim cudem to wszystko jeszcze się trzyma? O, to żadna tajemnica, wystarczy po prostu czterokrotnie podnieść ceny biletów. W 1968 można było pójść do kina za 268 jenów, w szesnaście lat później trzeba było wydać na bilet 1 140 jenów, z tym, że na filmy premierowe bilet kosztuje półtora tysiąca jenów.

Kiedyś wybierało się nie filmy, ale wytwórnię. Każda z nich miała swoją specjalność: Shochiku – melodramat, Toei – niezapomniane freski gangsterskie, Toho dostarczała niekończących się serii o przygodach shacho (dyrektor) i jego personelu, a Nikkatsu – specjalizowała się w filmach sensacyjnych i pastiszach, nazywanych „Itadaki eiga". Ich mistrzem w końcu lat sześćdziesiątych był Seijun Suzuki, reżyser o zgryźliwym poczuciu humoru, który wywrócił na nice i wykpił stereotypy i sztampę amerykańskich thrillerów.

Takie kwitnące dotąd gatunki, jak kaidan (horror) czy Haha Mono (opowieści o heroicznych matkach) zaczęły więdnąć. W 1984 największymi sukcesami kasowymi były amerykańskie „lokomotywy" w rodzaju „Indiany Jonesa". Spośród krajowej produkcji sukcesy odnosiły filmy o oszałamiającym tempie, z udziałem młodocianych gwiazd i gwiazdeczek. I tak w filmie „Satomi Hakkenden" na ekranie kłębi się od bójek, pojawiają się szekspirowskie czarownice, budzące przerażenie pytony, a z ekranu rozbrzmiewa muzyka disco, mimo że akcja toczy się w XVI stuleciu. Autorem koncepcji tych nowych przebojów jest trzydziestopięcioletni Haruki Kadokawa, wydawca, który został producentem. W ciągu dziesięciu lat rozbił „bandę czworga", to znaczy monopol wielkich firm i udowodnił, że można się bez nich obejść.

Istnieją także w Japonii firmy niezależne, z których najpoważniejszą jest ATG (Art Theater Guild). Przez dwadzieścia lat dzięki tej firmie przetrwało wartościowe kino, tworzone przez takich reżyserów, jak Hani, Oshima, czy Terayama.

O stosunku do własnej tematyki świadczy odrzucenie przez organizatorów pierwszego Międzynarodowego Festiwalu w Tokio „Mishimy" Paula Schradera. Chyba głównie dlatego, że pojawił się nowy, „niezależny" – japoński współproducent „Mishimy", Mataichiro Yamamoto.

W środkach masowego przekazu nieustannie powtarzano, że „Ran" to ostatni film Kurosawy. A co do „Kagemushy", czyli „Sobowtóra", prasa japońska nie mogła się nadziwić skąd pochwały, które zbierał ten film za granicą, bo przecież w kraju uważano go za dzieło niezbyt wartościowe.

Jeżeli chodzi o tematykę współczesną, to stara gwardia zestarzała się i niewiele miała do powiedzenia w ostatnich latach. Podobnie nieobecni byli dokumentaliści. Optymistycznym znakiem może być przyznanie japońskich odpowiedników „Oscarów" filmowi Juzo Itami „Oshishiki" (Pogrzeb). Jest to pierwszy japoński film zrealizowany całkowicie za własne pieniądze reżysera. Ostra satyra, a przecież w Japonii rzadko spotyka się satyryków. Jest to zgodnie z tytułem opowieść o pogrzebie, w którym uczestniczy rodzina zmarłego. Japończycy wreszcie patrzą sami na siebie z dystansem. Czy odrodzenie nadejdzie więc dzięki kryzysowi? Kto wie. ■

„Sobowtór" (Kagemusha) Akiry Kurosawy – zapomniany w Japonii

Moja historia kina (74)

Chaplin

ALEKSANDER JACKIEWICZ

12. CHARLIE JAKO „MASKA" (I)

Dygresja. Nie jest łatwo pisać o Chaplinie. Jego dzieło ma wiele sensów, tonacji i pozostaje, mimo pozorów, mocno skomplikowane pod względem gatunkowym. Niełatwo pisać o Chaplinie, bo wprawdzie to dzieło jest nam wciąż bliskie, ale wydaje się mocno odległe w czasie (czas w historii kina liczy się inaczej niż w innych sztukach): długo – po rok 1936 – nieme, prawie do końca czarno–białe, technicznie wciąż „stare". Odległe jest ono także dlatego, że niesie ze sobą odwieczne archetypy (jak zresztą cała burleska filmowa). Z tych i innych względów (inne się jeszcze nie raz okażą) lektura taśm Chaplina – także już owego wczesnego okresu, w którym się znajdujemy – jest lekturą wymagającą dużej dozy własnego udziału ze strony odbiorcy, gdyż można je odczytywać na różnych poziomach: na poziomie np. klownady lub zaraz „muzyki dla oczu", życiowych treści i zaraz treści filozoficznych, czy wręcz na poziomie antropologii kultury.

Omówiony wczesny dorobek artysty obejmuje ponad sześćdziesiąt filmów, a w nich masę motywów, pomysłów i gagów. Trzeba wybierać pośród nich, aby znaleźć to, co dojrzeje i rozrośnie się w następnych utworach. Towarzyszy filmom zarazem mnóstwo tekstów, ustaleń i interpretacji, z którymi także należy się uporać, żeby przynajmniej nie powtarzać cudzych myśli jako swoje (jeżeli ktoś ubiegł nas w czasie, chociaż nam to samo przyszło do głowy, co jemu). W związku z tekstami jeszcze: ma się w nich do czynienia niejednokrotnie z niepełnymi czy bałamutnymi streszczeniami filmów (sam Chaplin – pamiętamy – myli się), z niewłaściwymi datami. A same taśmy Chaplina, zwłaszcza te wczesne, też bywają niepełne, przemontowane lub w jakiś inny sposób okaleczone.

Nie jest łatwo mówić o Chaplinie, gdyż – wprawdzie „anachroniczny", „nieartystyczny", „aestetyczny" – pozostaje niepowtarzalny. Chciałoby się powiedzieć: nie zawsze utalentowany, ale zawsze – to znaczy w całym swym dziele – genialny (bo jakże to inaczej nazwać?). Niepowtarzalność owa, kiedy się chce o nim mówić, nazwać go, określić – jest najtrudniejsza. Dlatego – paradoksalnie – powstaje o nim tyle książek. Dlatego powstaje także ta książka. Bo nie nazwanie, a nazywanie, nie określenie, a określanie zjawiska, jego opisanie – jest chyba celem podobnego procederu. Poza tym każdy chce mieć „swego" Chaplina... Tyle dygresja.

Jesteśmy na przełomie lat 1916 – 1917, mniej więcej w połowie serii Mutualu. Tu kończy się wczesny Chaplin. Chcę więc na podstawie zanalizowanego dotychczas materiału – i znów, siłą rzeczy, wybiegając naprzód, bo Chaplin zawsze jest „cały" – spróbować określić, dla przykładu, jak się ma Charlie do pewnej tradycji kultury, widowiska, węziej – teatru, do tradycji „maski".

Pamiętamy, że postać małego człowieka określano mianem londyńskiego cockneya, albo zubożałego dziewiętnastowiecznego Anglika, który znalazł się w Ameryce naszego wieku. Także Charles Chaplin jr w swoich wspomnieniach pisze o ojcu jako o cockneyu i powiada, że po przybyciu na nowy kontynent „ojciec był na tyle Brytyjczykiem w swoim sposobie bycia, w swoim języku, że nie wiedziano, jak on da sobie radę w Ameryce". Radę, oczywiście, w filmie. Według tegoż autora Ford Sterling, którego przybysz miał zastąpić w keystonowskiej „stajni", ujrzawszy go w studio, zawołał do Sennetta: „Jesteś załatwiony, Mack. Załatwił cię ten żółtodziób, który nie ma w sobie nic, co potrzebne, żeby robić w kinie". Tymczasem właśnie owe obce cechy Chaplina przypadły do gustu za oceanem. Potwierdzał to już w 1910 roku, kiedy artysta występował gościnnie na scenach amerykańskich, recenzent pisma „Variety", pisząc: „Chaplin, jako aktor typowo angielski, może się podobać amerykańskim widzom, chociaż jest dla nich zjawiskiem nowym". Sądząc z wyznań samego Chaplina i świadectw o nim, „angielskość", „obcość" – nie tylko w filmie, ale także w życiu – zostały mu w Ameryce niejako narzucone. Ściślej mówiąc: przed kamerą kontynuował swoją „angielskość" z życia. „Kiedy wytwórnia Keystone (...) – opowiada w 1918 roku (tłum. Irena Nomańczuk) – prosiła mnie, abym zrezygnował z pracy w «Jednej nocy w angielskim music-hallu» Freda Karno (...)wahałem się głównie dlatego, że nie wiedziałem, jaki rodzaj komizmu mógłbym wybrać. Ale po pewnym czasie pomyślałem o wszystkich małych Anglikach, których spotkałem, z małymi czarnymi wąsikami, w ciasnych ubraniach, z laskami bambusowymi, i zdecydowałem się wziąć ich za model mojej postaci". W późniejszej autobiografii Chaplin już nie wspomina o owym świadomym dobieraniu charakteryzacji czy stroju Charliego, powtarzając cytowaną już wcześniej przeze mnie wersję o przypadkowym skompletowaniu wizerunku postaci. Trochę inną wersję przytacza jego syn. Pisze, iż ojciec mówił mu, że kostium Charliego pochodził jeszcze z okresu pracy Chaplina w trupie Karno, kiedy kazano mu raz zastąpić chorego głównego komika trupy. „Ojciec – relacjonuje Charles Chaplin jr – włożył kostium komika, który był wysoki i tęgi. Tonął w spodniach, w butach, lecz dla odmiany melonik był za mały na jego dużą głowę". Występ skończył się – wspomina z kolei sam artysta – „moim wpadnięciem do kadzi z wodą. Wtedy za obszerne spodnie wydęły się i zaczęłam pływać". Ależ to był zarazem typowy strój i numer klowna! Do sprawy Charliego-klowna niedługo wrócimy.

Mówiąc o „masce" Charliego trzeba mówić o całej postaci. Nie tylko o jej wyglądzie, ale i o typie, jaki tworzy. Zostańmy jednak jeszcze przez moment przy wyglądzie. Twarz biała, niby obsypana mąką czy powleczona kredą, chociaż twarz żywego człowieka. Żywa i zarazem niby ulepiona z gipsu. W niej czarne punkty oczu (oczy Chaplin miał wprawdzie jasne, ale obwodził je czarną kreską i kładł wokół nich ciemne cienie). Nad oczami grube kreski brwi, pod nosem czarny, przycięty w „trapez" wąsik. Włosy Charliego także były zawsze kruczo czarne. Biel i owa czerń kontrastowały ze sobą gwałtownie, bez przejść. W ten sposób twarz Charliego stawała się nieruchoma i pozbawiona wyrazu jak twarz kukiełki. Zarazem bogata mimika stale naruszała tę martwotę. Ożywało to, co z założenia nieożywione, stawało się wielozaczne to, co ze swej istoty jednoznaczne. Wydaje się właśnie, że to co ludzkie, dramatyczne, konfliktowe w postaci Charliego zaczyna się – w dużej mierze – od owego konfliktu na jego obliczu.

Trochę podobnie ma się zresztą rzecz z laseczką małego człowieka, przedmiotem już zupełnie nieożywionym. „Pomysł z laską – opowiada dalej Chaplin – jest chyba moim najszczęśliwszym wynalazkiem, ponieważ laska jest rekwizytem, który najszybciej pomógł mi w zdobyciu reputacji. Z drugiej strony udało mi się wykorzystywać ją coraz lepiej, tak że w końcu wyposażyłem ją w jej własny samodzielny komizm. Niejednokrotnie znajduję ją przy czyjejś nodze lub trafiającą kogoś w ramię i wywołuję śmiech publiczności, prawie nie zdając sobie sprawy z tego gestu. Nie sądzę, bym na początku mojej kariery czuł, jak wiele może znaczyć w oczach milionów ludzi laska określająca swego właściciela jako «dandy»; toteż gdy zjawiam się na scenie, kołyszącym krokiem, z moją laseczką i poważnym wyrazem twarzy, stwarzam wrażenie, że chcę utrzymać godność, co jest właśnie moim celem". Uwaga na marginesie: czy wyrażenie, owo przejęzyczenie, „na scenie" użyte przed chwilą przez Chaplina, zamiast filmowego „na planie", nie mówi wiele o służebnej roli techniki filmowej – jak sam ją zresztą traktował – wobec jego sztuki aktorskiej? ■

Otumaniony wojną

Od dwóch, trzech lat, szczególnie w tym roku, daje się zauważyć zwiększona produkcja filmów komediowych. Są to najczęściej filmy gatunkowo niejednorodne, różnią się stylem, tematem, podejściem, natomiast upodabniają się do siebie tym, że posługują się chętnie elementami komizmu. Lekka muza z poważną wzięły się pod rękę.

Tych komediowych filmów (czy lepiej – filmów o elementach komediowych) jest już sporo. Choćby jugosłowiański „Tata w podróży służbowej" (komediodramat), amerykańska „Purpurowa róża z Kairu" (liryczno-satyryczna komedia retro), hiszpański „Ojciec nasz" (melodramat + „komedia grubiańska"), nawet psotne „Gremliny". Do tej grupy zaliczyłbym także „Otumanionego wojną".

Liczniejsze pojawienie się takich filmów na ekranach można tłumaczyć dwojako. Z jednej strony bardzo prozaicznie: komizm, humor, satyra były zawsze w cenie u widzów, więc te filmy mogą stać się przedsięwzięciami intratnymi, co nie jest bez znaczenia dla realizatorów i producentów. Przyczyna druga jest bardziej złożona. Współczesne kino osiągnęło wysoki poziom sprawności technicznej i realizacyjnej, równocześnie zdało sobie sprawę, że niepoważna forma dobrze służy poważnym tematom. Komediowe spojrzenie, przy całej swej niefrasobliwości, dobrze penetruje zygzaki życia. Kino wraca do swoich prawzorów.

„Otumanionego wojną" zrealizował Dino Risi, pragmatyk kina włoskiego, autor kilkudziesięciu filmów, twórca, który może nie jest wielkim mistrzem, lecz jakby pogłosem swoich czasów oraz rejestratorem problemów i nastrojów.

Film powstał na motywach powieści „Il Deserto della Libia" (Pustynia libijska), napisanej przez Mario Tobino i wydanej w roku 1955. Tobino jest z zawodu lekarzem psychiatrą, stąd w jego książkach motywy zaburzeń psychicznych, obsesji i różnych dewiacji. Nie inaczej w przypadku „Otumanionego wojną". Ten film każe myśleć o innym filmie i innej książce – o „Paragrafie 22".

W roli głównej wystąpił francuski komik Coluche (prawdziwe nazwisko Michel Coluzzi), człowiek o przysadzistej postaci, chytro-głupawej twarzy, cwaniackim postępowaniu, więc aktor o specyficznym *genre* dostosowanym do burleski, komedii ludycznej, wodewilu. Zagrał rolę wojskowego, komendanta Oscara Pilliego, który był nie tylko otumaniony wojną, także kleptomanem, fetyszystą, onanistą, maniakiem. W czasach pokoju skończyłby pewnie w rynsztoku lub więzieniu, w czasie wojny awansował na komendanta, w ogólnym szaleństwie szaleniec bywa przydatny.

Rok 1940, pustynia libijska. Mała placówka wojskowa służb sanitarnych, którą dowodzi komendant Oscar Pilli. Do tej placówki zostaje przydzielony lekarz psychiatra Marcello Luppi (Beppe Grillo). Wydarzenia są opisane z jego punktu widzenia.

Lekarz Luppi szybko zauważa, że z jego komendantem nie jest coś w porządku. Pisze na niego raport, ale to nie odnosi skutku, Pilli jest dlatego komendantem, że właściwy komendant musi mieć zastępcę, żeby samemu załatwić sobie powrót do Włoch. Oscar Pilli zostanie zdjęty ze stanowiska znacznie później i z innych przyczyn; jego szaleństwo przekroczy normy, gdy dowie się, że umarła mu matka. Niezależnie od wszystkich swoich dewiacji i rutynowych maniactw, był przede wszystkim maminsynkiem – jeszcze jeden ukłon w stronę psychoanalizy. Zwolniony ze stanowiska, zostanie skierowany do szpitala, po wyjściu z niego będzie prowadził burdel. W jakiś czas później wraca do wojska. Zbliża się ofensywa Anglików. Włosko-niemieckie oddziały nie mają ochoty się bić, co więcej – w ogóle nie chcą prowokować Brytyjczyków. Oscar Pilli uzbrojony po zęby rusza sam na wroga, który jest za wzgórzem. Niemiecki komendant zgrupowania boi się, że może on sprowokować Anglików do natarcia, więc wydaje stosowny rozkaz: wyborowy strzelec weźmie na cel Pilliego i trafi go w plecy. Tak zginie Oscar Pilli, głupio, zarazem bohatersko. Nad grobem koledzy odśpiewają mu jego ukochaną piosenkę pt. „Mamma".

„Otumaniony wojną" nie jest filmem wybitnym, daleko mu, jak wspomnianem, do „Paragrafu 22". Risi idzie tropem dość utartym – w wojnie widzi tylko szaleństwo szczególnego rodzaju. To byłyby minusy filmu.

Ale jest także coś innego – na plus. To pierwsza prawdziwie dramatyczna rola Coluche'a. Nawet więcej: mimo śliskości tej postaci jest w niej równocześnie pewne zawadiactwo i pewien heroizm. Risi (i Coluche) odstaniają postać stopniowo: z pierwszego wyglądu Pilli jest tylko komiczną wojskową kukłą; z drugiego przedstawia się zgoła negatywnie jako zboczeniec i swego rodzaju mały tyran; w trzecim rozpoznaniu skomplikowane przyczyny psychiczne, między innymi jego kompleks matki, więc jego zachowanie ma szersze umotywowanie. W ostatnim zbliżeniu pojawia się coś tragicznego i desperackiego; w jakimś sensie Pilli jest sam ofiarą wychowania, środowiska, drylu wojskowego. gdyby był kim innym, byłby bohaterem; będąc tym, kim jest, stał się postacią żałosną, ale nie pozbawioną uzasadnień. Bowiem wielką zaletą kina włoskiego jest to, że nawet postacie liche i odrażające potrafi ocieplić i uczłowieczyć.

Film Dino Risiego jest przyjmowany bardzo różnie. Sprawia to tematyka i punkt widzenia. Jako rzecz o wojnie nie jest on czymś odkrywczym – to prawda. Jeśli jednak pominiemy scenerię wojenną, a całą uwagę skupimy na postaci Pilli-Coluche, otrzymamy ciekawy portret osoby prostackiej, zarazem skomplikowanej, łajdaka i desperackiego bohatera, człowieka fizycznie zdrowego i psychicznie chorego. W warunkach normalnych, pokojowych, Pilli byłby tylko łajdakiem i psychopatą, czas wojny przemienił go w szaleńca i właśnie bohatera. I to jest ta gorzka pigułka tej koszarowej komediodramy.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

SCEMO DI GUERRA, reż. Dino Risi, Włochy-Francja

PORTRET NA ŻYCZENIE

EWA Dałkowska

Kinga Braun z Lublina zapytuje dlaczego Rebecca Gilling nie miała u nas okładki? Anonimowi Czytelnicy z „dziury" (tak napisali), proponują Lally Cadeau z serialu „Daleko zaszłaś, Kate". Jest kilka innych atrakcyjnych propozycji. Tyle, że w naszych warunkach nierealnych. Raz jeszcze przypomnieć musimy, że nie dostajemy z reguły zdjęć do filmów telewizyjnych, że są kłopoty z filmami kinowymi. Robimy, co możemy, ale w grę wchodzą także dewizy...

W „Głosach"

Jako „Kobieta z prowincji"

Już po roli Olesi w „Nocach i dniach" (wersja filmowa – 1975, telewizyjna – 1977) wiadomo było, że ta młoda aktorka, tak błyskotliwa na scenie, jest także niecodzienną indywidualnością ekranową. Olesia to rola epizodyczna w epickim fresku – a przecież trudno było nie zapamiętać czarnowłosej dziewczyny, która pochylając głowę rzucała spojrzenia jednocześnie nieśmiałe i prowokujące. O takiej roli krytycy lubią mówić, że zarysowana została kilkoma kreskami. Trudno wyliczyć ile tych kresek, ważne, że starczyły na skończony portret. Dokładniej analizowano jej kreacje sceniczne, w sztukach takich jak „Barbarzyńcy", „Odpoczniesz po biegu" i „Noc Trybad", za którą dostała nagrodę w Kaliszu. Ewa Dałkowska z pewnością nie należy do aktorek, które mogłyby skarżyć się, że nie zostały od początku zauważone!

Jest wrocławianką, z wykształcenia polonistką (ukończyła Uniwersytet Warszawski w roku 1970) oraz absolwentką aktorskiego wydziału PWST w Warszawie (1972). Po „Nocach i dniach" zagrała w telewizyjnym „Beniamiszku" (1976) oraz w jednym z odcinków popularnego serialu „07 – zgłoś się"; pojawiała się także w spektaklach teatru tv. Ale wszystko to przesłoniła odpowiedzialna rola w filmie Janusza Majewskiego „Sprawa Gorgonowej" (1977), rekonstrukcji jednego z najgłośniejszych procesów międzywojennych. Kim była Gorgonowa – morderczynią czy ofiarą? Ta kreacja wymagała brawury. Ewa Dałkowska nie próbowała niczego sugerować, nie ułatwiała decyzji widzowi, nie odwoływała się do sentymentalnych uczuć. Stworzyła postać nieco enigmatyczną, wzruszającą w wymiarze czysto ludzkim, jakby niezależnie od oceny sprawy. Nie ulega wątpliwości, że ta rola pozostanie wśród osiągnięć naszego kina.

Z Markiem Herbikiem w „Wirze"

Z Mariuszem Dmochowskim i Janem Englertem w „Sprawie Gorgonowej"

Równie ciekawe propozycje nie zdarzają się co dzień. Jednak filmografia Ewy Dałkowskiej jest bogata, są w niej role o różnym ciężarze gatunkowym, większe i mniejsze. Wydaje się, że kluczem do nich jest zawsze wyrazistość. Rok 1978 znaczą aż cztery filmy: był wśród nich kostiumowy „Biały mazur", dramat okupacyjny „Szpital Przemienienia" oraz dwa współczesne: „Bez znieczulenia" i „Aktorzy prowincjonalni". W tym ostatnim stworzyła ironiczny portret kobiety sukcesu, znowu posługując się tylko „kilkoma kreskami". Role bardziej nasycone liryzmem przyniosły filmy „Obok" (dla tv) i „Lekcja martwego języka" (1979). Kontrowersje wywołał natomiast film Janusza Kijowskiego „Głosy" (1980). Ewa Dałkowska zagrała medium – w istocie kobietę nadwrażliwą, którą otacza aura niezwykłości. Mimo, że zagadka nękających ją „głosów" znajduje pozornie racjonalne wyjaśnienie, aura pozostaje. Podobny nastrój ewokuje nieco tajemnicza postać w kostiumowym, bardzo dekoracyjnym „Wirze" (1984), natomiast w „Medium" (1985) jej bohaterka demonstruje już bez żadnych niedopowiedzeń wszelkie talenty osoby obdarzonej zdolnościami parapsychologicznymi. Co ciekawe, aktorka potrafi wyposażyć te bądź co bądź niecodzienne bohaterki w rysy ujmującej nieśmiałości i dobroci.

W tego rodzaju rolach okazała się bezkonkurencyjna – ale to tylko barwny margines jej aktorskiej aktywności. Niemal równocześnie powstawały ostre, dramatyczne postacie ekranowe: więźniarka w „Nadzorze", prostytutka w „Roku spokojnego słońca" (1984). A na tegorocznym festiwalu gdańskim najwięcej chyba mówiło się o filmie „Kobieta z prowincji" Andrzeja Barańskiego. To właśnie Ewa Dałkowska jest bohaterką z tytułu, Andzią, której życie ludziom obcym wydaje się szare i ponure. Ale sama Andzia potrafi dostrzec w nim sens, potrafi zdobyć się na mądry dystans. O takiej roli marzy niejedna aktorka, bowiem w filmie oglądamy niemal całe życie bohaterki, od młodości po starość. Ta przemiana ukazana została w sposób przejmujący, choć w obrazach świadomie przyciszonych. Powiedziano już o filmie Barańskiego, że jest swego rodzaju „wędrówką po życiu". Postać bohaterki stworzona przez Ewę Dałkowską jest w tej wędrówce najlepszym przewodnikiem. ■

INDIANA JONES

USA, 1984

Reżyseria: STEVEN SPIELBERG. Scenariusz według noweli George'a Lucasa: Willard Huyck, Gloria Katz. Zdjęcia: Douglas Slocombe, Allan Daviau. Muzyka: John Williams. Scenografia: Elliot Scott. Wykonawcy: Harrison Ford (Indiana Jones), Kate Capshaw (Willie Scott), Ke Huy Quan (Short Round), Amrish Puri (Mola Ram), Roshan Seth (Chattar Lal), Philip Stone (kapitan Blumburtt), Roy Chiao (Lao Che), Dan Aykroyd (Weber), Dharmadasa Kuruppu (naczelnik wioski), Raj Singh (mały maharadża) i inni. Produkcja: Lucasfilm dla Paramount. Barwny. Szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 118 min. Tytuł oryginalny: „Indiana Jones and the Temple of Doom".

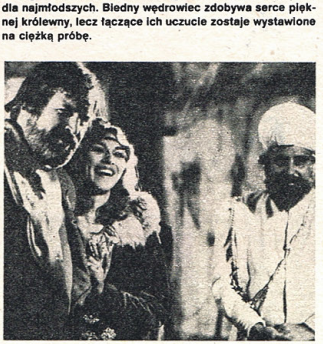
Film przygodowy, dyskontujący sukces „Poszukiwaczy zaginionej arki". Archeolog i łowca przygód Indiana Jones wyrusza na poszukiwanie świętego kamienia hinduskiej wioski, skradzionego przez wyznawców bogini Kali. „Oscar '85" za efekty specjalne.

DŻONY I ARNIKA

WĘGRY, 1983

Scenariusz według baśni Ervina Lázára i reżyseria: ANDRÁS SÓLYOM. Zdjęcia: Lóránd Mertz. Muzyka: István Márrha. Scenografia: András Gyürky. Wykonawcy: Tamás Puskás (Dżony), Zsuzsa Nyertes (Arnika), Mari Töröcsik (Wiedźma o Stu Obliczach), Istvan Buytor (Król Östör), Frigyes Hollósi (ochmistrz królewski), Miklós Szurdi (błazen), László Bánhidi (stary pasterz), Györgyi Kari (młoda wiedźma), László Horvath (Ciuciubab), Péter Pusztai (Gyózó Rézbányai) i inni. Produkcja: Mafilm – Budapest Filmstúdió. Barwny. Opracowany w polskiej wersji językowej (reżyseria dubbingu: Maria Horodecka). Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 79 min. Tytuł oryginalny: „Szegény Dzsoni és Árnika".

Nagrodzona na festiwalu w Figueira da Foz (1984) bajka dla najmłodszych. Biedny wędrowiec zdobywa serce pięknej królewny, lecz łączące ich uczucie zostaje wystawione na ciężką próbę.



HALO, TAXI

JUGOSŁAWIA, 1983

Scenariusz i reżyseria: VLASTA RADOVANOVIĆ. Zdjęcia: Božidar Nikolić. Muzyka: Kornelije Kovač. Scenografia: Milenko Jeremić. Wykonawcy: Bata Živojinović (Šuger), Gorica Popović (Ana), Svetlana Bojković (Rajka), Voja Brajović („Bismarck"), Mladen Andrejević (Rocko), Irfan Mensur (Cire), Dragomir Gidra Bojanić (Jumba), Pavle Vujisić (Aga) i inni. Produkcja: Avala film (Belgrad). Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 97 min. Tytuł oryginalny: „Halo taksi".

Film sensacyjny: belgradzki taksówkarz doprowadza do ujęcia gangu, parającego się handlem narkotykami i żywym towarem.

Listy do redakcji

EFEKTY SPECJALNE

Często chodzę do kina i przyzwyczajony jestem do braku ostrości, zażółceń na ekranie i przerw na... zmianę taśmy. Wybaczyć to można w małych, peryferyjnych kinach, ale gdy dzieje się to nagminnie w kinach premierowych – gdzie ceny nie należą do niskich – to jest to skandal. Pragnę opisać kuriozalny wypadek, jaki miał miejsce w łódzkim kinie „Włókniarz" (jedno z lepszych w mieście, podobno...) w czasie projekcji filmu „Werdykt" 24 września br. o godz. 19.30. Preludium nawiązać można brak ostrości podczas kroniki filmowej. Głośne protesty widowni nie docierały widać do kabiny projekcyjnej (bileterki nie było ani w sali, ani w poczekalni), bo następnie – w trakcie pokazywania forszpanu filmu „Medium" – serwowano obraz rozszerzony do obu krawędzi ekranu to w poziomie, to w pionie, a wreszcie skaczący gdzie się da, nawet po suficie. Wszystkie wymienione wyżej efekty specjalne (mniemam, że nie zamierzone przez reżysera) oraz dodatkowo obcinanie napisów i całkowite rozostrzenie, aż do totalnego „mydła", zademonstrowano podczas projekcji samego filmu „Werdykt". Przez to łącznie około 15 (!) minut trzeba było spisać na straty. W przypadku filmu takiego jak „Werdykt", opartego głównie na dialogu, jest to bardzo dużo, a dodać do tego należy czas stracony na poszukiwanie (jedynej na całe kino!) bileterki.

Na marginesie chciałbym poruszyć inną sprawę. Otóż do niedawna wyświetlano w kinach premierowych tzw. filmy przedpremierowe z czytaną listą dialogową. Nazywano to seansami specjalnymi, pobierano wyższą od normalnej opłatę i nie honorowano zniżek. Ponieważ były to seanse nocne, więc wszystko było w porządku. Ostatnio jednak film „Gliniarz z Beverly Hills" wyświetla się w kinach „Bałtyk" i „Iwanowo" na kilku seansach dziennych, również bez napisów, ale też i bez zniżek! Dlaczego? W Trójmieście również zaczęto pokazywać filmy przedpremierowe w dzień, ale tam „taryfy specjalne" nadal obowiązują tylko na ostatnim, nocnym seansie. Czyżby były tam inne paragrafy? Ciekawe co na temat obu tych spraw powiedziałby łódzki OPRF?

ROMUALD SZOKA (Łódź)

POMINIĘTE NAZWISKO

Nawiązując do reportażu zamieszczonego w Waszym tygodniku (nr 29) dotyczącego serialu filmowego „Zawód – taksówkarz" w reżyserii Stanisława Barei, pragnę ze swej strony poszerzyć tę informację. Jedną z głównych ról w tej satyrycznej komedii, Mariana Koniuszkę, gra Marcel Szytenchelm.

Chciałbym zaznaczyć, że kolejny już raz, być może z powodu trudności z pisownią mojego nazwiska, choć gram czołowe role, zostaję pominięty w reportażach lub notatkach Waszego pisma dotyczących realizacji nowych filmów. Uważam, że jest to dla mnie krzywdzące.

MARCEL SZYTENCHELM

SPROSTOWANIE

Pana Jarosława K. Jezierskiego serdecznie przepraszamy za zniekształcenie nazwiska pod listem w sprawie felietonu „Prawo spadkowe", zamieszczonym w nr 43 „Filmu".

REDAKCJA

POMAGAMY SOBIE

Dariusz Bieńkowski (ul. Rychtelskiego 18, 99-300 Kutno) poszukuje numerów 9, 11, 12, 14, 17, 20, 25, 26, 38, 39, 46 i 47 „Filmu" z 1984 r.

Andris Pārpucis (ZSRR, 226098 Łotwa, Riga – 98, a.k. n 135) poszukuje „Filmu" od nr 34 z 1980 r. po 18 z br.

Magda Kucharczyk (ul. Przedzalniana 102/104 m. 22, 93-286 Łódź) poszukuje „Filmu" z lat: 1982 (numery 29–40), 1983 (2–13, 30, 33, 39, 41–43, 48, 53), 1984 (5, 8, 27–30, 35–41, 43, 45, 48) i 1985 (3, 4, 9, 10, 13, 26, 29–33).

Ewa Siwak (ul. Asnyka 5 m. 2, 58-200 Dzierżoniów) odstąpi „Film" z lat: 1983 (numery 41–52), 1984 (2–17, 19, 20, 22–29, 31–51) i 1985 (1, 2, 5, 8–10, 13, 14, 20); poszukuje numerów z lat 1960–80 i najnowszych z br.

Mieczysław Przybyłowski (ul. Balzaka 2 m. 87, 01-917 Warszawa) odstąpi „Film" z lat: 1983 (nr 1), 1984 (5, 7–9, 23, 24, 26, 27, 32, 41, 43, 50, 52) i 1985 (3, 11, 30–32).

Jan Wolski (Os. Słoneczne Wzgórze 1 A/19, Kielce) odstąpi „Film" z lat 1983 (od nr 46), 1984 (rocznik) i 1985.

Ksawery Lewandowski (ul. Wolności 145, 42-242 Częstochowa – Rędziny) poszukuje „Filmu" z lat 1976 (nr 40), 1977 (5, 20) i 1978 (7, 27, 42, 44); odstąpi numery 44, 47 i 53 z 1984 r. oraz 17, 21 i 32 z br.

Włodzimierz Gajewski (Świelino 27, 76-021 Krępa, woj. koszalińskie) poszukuje „Filmu" z lat 1960–85.

Stanisław Kurek (ul. Bydgoska 14/4, 86-050 Solec Kujawski) odstąpi „Film" z lat 1982 (numery 26, 32), 1984 (6, 14, 15, 17, 18, 32, 42, 45, 49, 51, 52) i 1985 (3, 6, 8, 12, 14, 21, 22, 24, 26).

Agnieszka Staniszewska (ul. Aleksandry 25/157, Nowy Bieżanów, 30-861 Kraków) poszukuje numerów 26 i 32 „Filmu" z br.

Katarzyna Opałka (ul. Reymonta 23 m. 304, 01-840 Warszawa) poszukuje numerów 30 i 43 „Filmu" z br. (ew. wycinków z obu numerów o Davidzie Bowie).

Zbigniew Skawiński (ul. 15 Grudnia 166 m 27, 48-340 Głuchołazy) poszukuje numerów 17, 22, 23, 26, 28, 32 i 34 „Filmu" z br.

Magdalena Żwikiewicz (ul. Starzyńskiego 1/19, 70-506 Szczecin) poszukuje nr 1 „Filmu" z 1983 r.

Dorota Mosiek (ul. Sucharskiego 1/4, 63-900 Rawicz) odstąpi oprawiony rocznik „Filmu" z 1984 r.

FILM – magazyn ilustrowany

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25 72 91 do 93; REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 40 41 w: 112, 116;

DRUK: Zakłady Wkięstodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

Warszawa. 1985.12.08

NR 49 przekazano do drukarni 1985.11.14

Zam. 1891. N-91.

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Czesław Dondziłło (redaktor naczelny, tel. 45-53-25), Elżbieta Dolińska, Bogumił Drozdowski, Romana Górnicka, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Henryk Laskowski, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, Alicja Szmigielska. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie ich skracanie.

OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-56-26

Zdjęcia: G. Linke, T. Mandziewski, Z. Naslerowska, R. Sumik, Chaplin, Concordé Film, Ciné Revue, Filmspiegel, L'Express, Le Monde, Paris Match, Première, PDF, PRF „Zespoły Filmowe", Sowietskij Ekran, Studio Miniatur Filmowych, Viba Film, arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 390 zł, półroczna – 780 zł, roczna – 1560 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

Kinorama

FAKTY

Podobno Woody Allen ma zrealizować filmową wersję opery Pucciniego „Cyganeria". W Paryżu, z udziałem Placido Domingo w roli Rudolfa i murzyńskiej śpiewaczki Barbary Hendricks w roli Mimi. Ze względu na osobę reżysera projekt raczej nieoczekiwany...

★

W RFN rozdzielono nagrody filmowe 1984. Złotą Taśmę przyznano filmowi „Pułkownik Redl" Istvana Szabó. Srebrne Taśmy przypadły filmom: „Autograf" (Das Autogramm) Petera Lilienthala, „Paris, Texas" Wima Wendersa i „Sen rozsądku" (Der Schlaf der Vernunft) Uli Stöckls.

★

Najpopularniejszy dziś aktor grecki **Michel Maniatis,** bohater m.in. filmu „Angelos", który zdobył Oscara w 1982, poślubił **Manuelę,** córkę znanej aktorki Anouk Aimée **(oboje ne zdjęciu).**

Fot. Paris Match

Christophe Lambert jako Tarzan Fot. Première

SPOTKANIA

Jak być Tarzanem

Reżyser Hugh Hudson szukał aktora młodego, który nie byłby kulturystą: Tarzan wychowany przez małpy powinien się – jego zdaniem – przede wszystkim zręcznie i harmonijnie poruszać. Podobno Christophe Lambert wypadł fatalnie na wstępnej próbie, ale reżyserowi podobało się jego spojrzenie. Wstępnie zaakceptowany, musiał jednak poddać się intensywnemu treningowi, zanim rozpoczęła się realizacja filmu „Greystoke: legenda Tarzana, władcy małp" (rec. na str. 8). Opowiada o tym w wywiadzie dla tygodnika „Première":

– Cztery godziny dziennie ćwiczyłem „robienie małpy", potem trzy godziny gimnastyki i dwie – angielskiego. Po tym wszystkim padałem ze zmęczenia i spałem. Rano powlarzałem od początku... Aż pewnego dnia zaczęliśmy z prawdziwymi małpami.

● *Jakie były?*

– Niezwykłe. Są to zwierzęta o bardzo wyraźnej osobowości, w dodatku chyba najniebezpieczniejsze ze wszystkich. Zupełnie paranoiczne. Mogą cię obejmować przyjaźnie i w jednej chwili wykręcić ramię, bo coś im strzeliło do głowy. Nieobliczalne...

● *Odczuwał pan niebezpieczeństwo?*

– Nie, byłem odpowiednio zabezpieczony i nauczono mnie, jak z nimi postępować...

● *Ile czasu zajęło panu „przeobrażanie się" w zwierzę?*

– Początkowo czułem się wręcz głupio. Kiedy trzeba zgnieść banana w dłoni, tak jak to robią małpy, żeby go zjeść... Zresztą nie tylko to, jest mnóstwo podobnych szczegółów i człowiek myśli sobie: nie, to niemożliwe. Ale po dwóch miesiącach czułem się już całkowicie zwierzęciem – po prostu przestałem myśleć o pewnych rzeczach.

● *A prawdziwe małpy?*

– Trwało to dwa i pół miesiąca, zanim zaczęły traktować trzynastu ludzi (dwunastu w kostiumach i mnie) jak małpy. Na początku dotykały nas, wąchały, szczypały... Kiedy pierwszy raz pojawiłem się w przepasce, wszystkie zebrały się wokół mnie. Dla nich byłem kimś trochę różnym, ale mimo wszystko małpą.

● *Jak odbywały się zdjęcia?*

– Był to duży film z ekipą złożoną z 200 czy 250 ludzi. Styl pracy amerykański. Wszyscy okropnie profesjonalni, każdy w swej dziedzinie... Operator nie interesuje się mechanikiem, obchodzi go tylko oświetlenie. Nie wtrąca się do aktorów.

● *Jak odnosił się do pana reżyser?*

– Początki były trudne. Nie rozmawiał ze mną. Przez dwa i pół miesiąca w dżungli nie zamienił ze mną ani jednego słowa poza planem zdjęciowym. Charakteryzowano mnie o 5 rano i sadzano na krześle, gdzie czekałem cały dzień. Wieczorem Hudson schodził z planu i nie mówił mi nawet „dobranoc". Kiedy zaczęły się moje sceny, zaczął się odzywać, ale tylko przed kamerą. Dopiero po powrocie do Londynu zaciągnął mnie kiedyś do kąta i powiedział: „Nie rozmawiałem z tobą w dżungli ponieważ byłeś zwierzęciem, a ze zwierzętami się nie rozmawia... Ale teraz, kiedy się już uczłowieczasz i uczysz mówić, możemy zacząć rozmawiać także poza planem". I zostaliśmy dobrymi przyjaciółmi.

● *A jaki jest Hudson przy kamerze?*

– Perfekcjonista. Wymaga, ale i daje dużo z siebie. Jest otwarty, słucha sugestii, rozwija je. Myślę, że nie można być wspaniałym reżyserem nie będąc wspaniałym człowiekiem.

● *Na końcu filmu Greystoke powraca do dżungli pozostawiając Jane cywilizacji. Czy zgodzi się pan wystąpić, jeśli powstanie ciąg dalszy?*

– Jeśli reżyserem będzie Hudson, Kubrick, Scorsese czy Coppola... Tak! Ale nie nakręcę drugiego Tarzana przed czterdziestką!

Władca dżungli czy zwierzę? Fot. Première

REALIZACJE

Veronique Jannot

28-letnia aktorka francuska jest bohaterką nowego filmu reżysera algierskiego, Mohameda Lakhdara Hamina, twórcy głośnej „Kroniki lat pożogi". Realizowany „u wrót Sahary", jak mówi miejscowa ludność, film o francuskiej nauczycielce arabskich dzieci nosi tytuł „Ostatni obraz". Młodziutkim partnerem aktorki jest Mérouane, syn reżysera.

„Ostatni obraz": Francuzka wśród Arabów

Fot. Paris Match

Fot. Paris Match